

# POLSKA SZTUKA LUDOWA



ROK II S T Y C Z E Ń 1948 Nr 1

REDAGUJE ZESPOŁ KIEROWNIKÓW SEKCJI  
PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTU-  
KI LUDOWEJ \* REDAKTOR NACZELNY JO-  
ZEF GRABOWSKI \* WYDAWCA PAŃSTWO-  
WY INSTYTUT BADANIA SZTUKI LUDOWEJ \*  
KIEROWNICZKA SEKCJI WYDAWNICZEJ BAR-  
BARA SUCHODOLSKA \* OKŁADKA I UKŁAD  
GRAFICZNY CZESŁAW WIELHORSKI \* KLI-  
SZE: BIURO INFORMACJI GOSPODARCZEJ  
W WARSZAWIE I PAŃSTWOWE WARSZAW-  
SKIE ZAKŁADY GRAFICZNE \* TŁOCZONO  
W DRUKARNI MINISTERSTWA SPRAWIEDLI-  
WOSCI W WARSZAWIE POD KIERUNKIEM  
TADEUSZA GALEWSKIEGO \* REDAKCJA I AD-  
MINISTRACJA: MINISTERSTWO KULTURY  
I SZTUKI, PAŃSTWOWY INSTYTUT BADANIA  
SZTUKI LUDOWEJ, W-WA, RAKOWIECKA 4 A

# POLSKA SZTUKA LUDOWA

MIESIĘCZNIK ORGAN PAŃSTWOWEGO INSTYTUTU BADANIA SZTUKI LUDOWEJ

## L'ART POPULAIRE POLONAIS

REVUE MENSUELLE

## POLISH PEASANT ART

MONTHLY REVUE

## T R E Ś C

### ARTYKUŁY TEORETYCZNE

JOZEF GRABOWSKI—Zagadnienie stylu ludowego.  
ADOLF CHYBIŃSKI—O potrzebach polskiej etnografii muzycznej. II. Zagadnienia po-kolbergowskie.  
TADEUSZ ZYGLER—Polskie tańce ludowe i ich badanie.

### O P R A C O W A N I A

GERARD CIOŁEK—Dach w polskim budownictwie wiejskim. ROMAN REINFUSS—Malowane morawickie skrzynie krakowskie. JADWIGA PIETRUSZYŃSKA-SOBIESKA—Wielkopolskie siesieńki.

### D Z I A Ł I N F O R M A C Y J N Y

KAZIMIERZ PIECHOTKA—Badania budownictwa ludowego. MARIAN SOBIESKI—Działalność Zachodniego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu. MARIA ŻYWIRSKA—Badania nad sztuką ludową na Kurpiach w Puszczy Białej.

# ZAGADNIENIE STYLU LUDOWEGO

## II.

JÓZEF GRABOWSKI

**D**latego też nie pomijam obecnie żadnych sformułowań, ażeby je później zbiorowo poddać rozpatrzeniu, zbadać ich użyteczność i spróbować ustalić ich sens i znaczenie. Uważam bowiem, że opieranie się przy określaniu stylu ludowego wyłącznie na kryteriach formalnych nie może wyjaśnić dostatecznie jego istoty i dlatego należy sięgnąć do innych jeszcze sposobów.

Bo czy nie są opisywaniem stylu ludowego następujące zdania Wiktora o obrazach na szkle i rzeźbach ludowych: „W kompozycjach uwaga głównie skupia się na ornamentach. On wypełnia miejsca puste. Obok postaci snują się wzory, stylizowane kwiaty, rzucane na tło obrazu pąki, gałąź, girlanda. Służą one nie tylko do dekoracji, ale wypełniają kompozycję i wiążą z całością... „Bohomazy“, „nieudolność“, „rażące błędy“ — ależ tak! Jednakże w nich jest szczerłość, wdzięk, oryginalność, pomysłowość ujęcia, przy nieudolności wykonania. Te cechy przykuwają uwagę i ujmują duszę“ (6)... „Patrzą święci, jaśniej uśmiechy, płaczą oczy smutkiem, bólem, rozpaczą. One mają coś niezwykłego w sobie, a to wybuchową szczerłość wyrazu, symbolikę uczuć, rzeczywisty ból...“ (7).

Ze zdań tych — mimo poetyckiego polotu — a może właśnie dlatego, znacznie bardziej można odczuć istotę stylu ludowego, niż przy ścisłym wywodzie dotyczącym braku perspektywy, względnie stwierdzeniu dekoratywnego charakteru plam barwnych. Ale tylko odczuć, a nie określić. Jednak żeby pojąć czym jest np. kwiat, nie wystarczą słowa botanika, wyliczające płatki i pręciki, ale trzeba je koniecznie uzupełnić słowami poety.

Stąd też — wydaje mi się — chcąc określić istotę stylu ludowego, musi się użyć zarówno „szkiełka w oku mędrca“, jak wziąć pod uwagę spostrzeżenia nad sztuką ludową ludzi na nią wrażliwych a szczególnie artystów.

Jednym z nich jest niewątpliwie malarz, a równocześnie autor książki o sztuce góralskiej: Konstanty Kietlicz-Rayski (8). Wypowiedzi jego różnią się od literackich wybuchów Wiktora większym umiarkowaniem i techniczną znajomością przedmiotu, ale też mają dużo z nim wspólnego. Oto kilka zdań o obrazach na szkle, widzianych okiem malarza „z akademią“: „Nasze (obrazy) są niesamowite, wprost dzikie i do tego mają charakter zupełnie odrębny... Mają w sobie coś nie dającego się określić, coś, co pozostaje w pamięci na całe życie... Cechą charakterystyczną naszych malowideł jest niefrasobliwość, ujawniająca się w nader naiwnym ujęciu pomysłu i w rysunku, a pochodząca z nieumiejętności władania formą u osobników bądź co bądź obdarzonych talentem i ognistym temperamentem... Urok tych obrazów tkwi w pochyleniu głów, czy objęciu czułym, to znów w rytmie kompozycji i pomysłowości ozdób kwiatowych... W prymitywach naszych główną rolę gra plama barwna, intuicyjne odczucie rytmu i absolutna dowol-

METODA SZUKANIA  
ISTOTY STYLU LU-  
DOWEGO

SZTUKA LUDOWA  
W OCZACH WIK-  
TORA

MALARZ RAYSKI  
O SZTUCE LUDO-  
WEJ

ność kształtu. -Obraz taki to często war uczuć przelanych na szkło... Jest to sztuka pierwotna, dzika, tryskająca z pod palców napiętych energią twórczą, a zmuszająca do ekstazy umysły proste i — artystów. Są to mocne objawy pierwiastka zdobniczego...”(9).

Z kolejności dat wydania książek, wedle której zestawiam relacje, przychodzi mi teraz pokazać sprawę poglądów na istotę sztuki ludowej — a więc na jej styl — od strony etnografa i to tej miary co J. S. Bystron. Wypowiedział je w obszernym artykule o drzeworytach ludowych (10). Stwierdzając, że „odmienny światopogląd artystyczny, wyrażający się w samodzielnie wypracowanym stylu” stanowi o istotnej wartości ludowych drzeworytów — wylicza Bystron cechy tego stylu oraz podaje jego charakterystykę.

„Przede wszystkim uderza nas prymitywizm. Artysta ludowy traktuje swe zadanie jako dekoratywne przedstawienie jakiejś postaci czy sceny na płaszczyźnie papieru. Cała płaszczyzna musi być równomiernie wypełniona; środek zajmuje główna postać, a reszta wypełniona jest rysunkiem postaci pobocznych, tłem krajobrazowym czy architektonicznym, wreszcie ornamentem; oczywiście o jakimś ustosunkowaniu się perspektywicznym przedmiotów nie ma mowy. W rezultacie widzimy poszczególne osoby czy przedmioty w różnej skali, zależnie od wymogów kompozycji płaszczyzny...; artysta... stosował ornament łączący się z innymi elementami obrazu w całość kompozycyjną.

Obok prymitywizmu kompozycji podkreślamy prymitywizm plastyki. Postacie są zarysowaniem części płaskiej przestrzeni, obwiedzeniem jej grubą, najczęściej jednolitą linią, bez wydobywania efektu plastycznego. W związku z tym występuje typizacja, która jest tak charakterystyczna dla sztuki ludowej. Postacie są dziwnie do siebie podobne, architektura i krajobraz te same... Dodać można, że i ornament jest stale stypizowany. Całość sprawia wrażenie świata oderwanego od czasu i przestrzeni, nie dającego się złączyć z czymś konkretnie znanym; mamy tu patos odległości, który tak charakterystycznie podkreśla emocjonalną wartość tej sztuki. Czyżby te cechy artystyczne były wyłączną własnością sztuki tzw. ludowej? Zapewne nie; spotykamy je w średniowiecznych prymitywach, wracamy do nich w dzisiejszej twórczości...”(11).

Ujęcie istoty stylu ludowego dokonane przez prof. Bystronia opiera się w zasadzie na elementach zapożyczonych u Kieszkowskiego. Tu i tam są wysunięte prymitywność, płaszczyznowość, typizacja i brak perspektywy, chociaż naświetlenie znaczeniowe tych terminów jest u Bystronia znacznie bliższe abstrakcjonizmowi tkwiącemu u podstawy stylu ludowego, niż mógł się na to zdobyć Kieszkowski. Mimo tego jednak duża część określeń prof. Bystronia oparta jest na kryteriach właściwych sztuce naturalistycznej. Najistotniejsza jednakże wartość pracy prof. Bystronia zawarta jest w dwu jego spostrzeżeniach: że wyliczone cechy nie są wcale konstytutywne dla stylu ludowego, gdyż spotyka się je i w innych formach sztuki, oraz — co ważniejsze — że sztuka ludowa „sprawia wrażenie świata oderwanego od czasu i przestrzeni, nie dającego się złączyć z czymś konkretnie znanym”, co prowadzi w konsekwencji do konieczności odrzucenia naturalistycznych metod przy określaniu istoty stylu ludowego oraz szukaniu jej w inszości świata stwarzanego przez artystę ludowego. Te dwa stwierdzenia wystarczają, by uznać stanowisko prof. Bystronia w historii kształtowania się poglądów na sztukę ludową w Polsce za przełomowe.

ODMIENNY ŚWIATOPOGŁĄD ARTYSTYCZNY TO SAMODZIELNY STYL

POGLĄDY ETNOGRAFA J. S. BYSTRONIA

PRZEŁOMOWE ZNACZENIE SPOSTRZEŻEN BYSTRONIA

Nowego bardzo istotnego dla poznania sztuki ludowej odkrycia dokonał trzeci z kolei badacz drzeworytu ludowego, jego entuzjasta a zarazem twórca współczesnego drzeworytnictwa polskiego Władysław Skoczylas. „Sztuka ludowa — pisze on — jest bardzo wartościowa nie tylko dla tego, że jest ciekawa, dziwna i interesująca, ale dlatego, że tkwią w niej niejednokrotnie te same walory artystyczne, które podziwiamy w dziełach wielkich mistrzów. Różnica między tymi dziełami polega na tym, że jedne tworzył prawie barbarzyńca, który prócz rodzinnej wioski nic nie widział, a drugie tworzyli artyści uzbrojeni wielką wiedzą techniczną i kulturalną, na którą składały się całe wieki wysiłków innych artystów” (12).

Rozróżnienie podane przez Skoczylasa, najbardziej zbliża nas do możliwości ścisłego wyodrębnienia sztuki ludowej od stylów historycznych. Jest to bowiem jedno z określeń owego świata odrębnego, właściwego stylowi ludowemu, świata, który prawie nie łączy się z naszym wyobrażeniem o rzeczywistości fizycznej, nabytym przy pomocy nauki i odtwarzanym w sztuce przy pomocy szeregu sposobów technicznych. W odróżnieniu od stylów historycznych w stylu ludowym nie znajdziemy też balastu pozaartystycznego, którym obciążona jest sztuka warstw oświeconych, ani też nawarstwień kręgów kulturalnych życia warstw panujących, nawarstwień grających ogromną rolę w sztuce nie-ludowej.

Że takie rozróżnianie dwu rodzaj sztuki nie uważał Skoczylas za uwłaczające sztuce ludowej dowodzi jego zdanie o drzeworytach ludowych, którym przypisuje wybitne wartości artystyczne, polegające na monumentalnej kompozycji, czystości i śmiałości w cięciu linii i kresek, oraz zmyśle dekoracyjnym w użyciu niewielkiej ilości kolorów, — by w końcu stwierdzić, że „niejednokrotnie w dziełach tych barbarzyńskich w pojęciu i wykonaniu tkwi więcej wartości artystycznych, niż w bardzo wielu obrazach zapelniających nasze wystawy sztuki” (13). Jak bardzo był Skoczylas utrwalaony w swym przekonaniu, wskazuje powtarzanie tych zdań we wszystkich swoich wypowiedziach dotyczących sztuki ludowej (14).

W. SKOCZYLAS WY-  
SUWA KRYTERIUM  
WIEDZY

c. d. n

#### PRZYPISY:

6) Wiktor — Malowidła na szkle (Ilustrowany przewodnik po Pieninach i Szczawnicy). Kraków, 1927. str. 106 — 107. 7) loc. cit. str. 104. 8) Sztuka góralska na Podhalu. Lublin, 1928. 9) loc. cit. str. 50 — 56. 10) Polskie drzeworyty ludowe. (Sztuki piękne. R. V. Nr 1) 1929. 11) loc. cit. str. 25 — 7. 12) Skoczylas Władysław: Polskie drzeworyty ludowe. „Grafika” R. I. Nr 1 1930, str. 4. 13) loc. cit. str. 9. 14) Np. Wstęp do katalogu pierwszej wystawy sztuki ludowej w I. P. S. w Warszawie w r. 1930; Drzeworyt ludowy w Polsce — Warszawa 1937, str. 7.

#### LA QUESTION DU STYLE POPULAIRE.

Dans le courant de son article, l'auteur nous montre ce qu'on a pensé en Pologne de l'essence du style populaire au fur et à mesure de l'apparition des oeuvres dans lesquelles ces différents points de vue ont été exprimés et cite l'opinion de l'écrivain Wiktor, du peintre Kietlicz-Rayski, de l'ethnographe Bystron, du graveur Skoczylas et de T. Dobrowolski l'historien d'art. Sont particulièrement dignes d'attention: le point de vue du professeur Bystron: que l'art populaire produit l'impression d'un monde détaché du temps et de l'espace et ne se laissant assimiler à rien de concrètement connu, ainsi que la remarque de Skoczylas, que l'art populaire diffère des styles historiques en cela seulement que l'artiste populaire ne possède ni les connaissances techniques ni la préparation intellectuelle dont est armé tout artiste non populaire.

# O POTRZEBACH POLSKIEJ ETNOGRAFII MUZYCZNEJ

II.

ZAGADNIENIA  
PO-  
KOLBERGOWSKIE

ADOLF CHYBIŃSKI

**W** poprzednim artykule poruszyłem sprawę konieczności wydania rękopiśmiennych „tek Kolberga”, wydania, które powinno zacząć być realizowane jak najpośpieszniej, zajmując pierwsze miejsce w hierarchii potrzeb etnografii muzycznej w Polsce. Już powierzchowne obliczenie zawartości tych „tek” wskazuje na to, że ich wydanie objęłoby ok. 10 tomów. I gdyby w każdym roku ukazywał się tylko jeden tom, wydawnictwo „tek” trwałoby do 10 lat. Czy przez ten okres mają spoczywać w rękopisach inne zbiory, nie mniej ważne od tych „tek” i częściowo już przygotowane do wydania?

Spróbujmy ogólnych zestawień i obliczeń!

Reszta materiałów, „Pieśni ludowych z **Polskiego Śląska**” P. A. U. objęłaby w druku (według obliczeń śp. St. M. Słoińskiego) 5 — 6 tomów. Moglibyśmy wówczas mówić w przybliżeniu o dokładnym obrazie wprawdzie nie całej muzyki ludowej Śląska, ale śląskiej **pieśni ludowej**.

W spuściźnie po St. M. Słoińskim pozostały bogate materiały dotyczące ludowej muzyki w **Żywiecczyźnie**. Według pisemnej relacji Słoińskiego wydanie ich objęłoby przynajmniej 2 tomy. Każda pozycja w tych 2 tomach byłaby dotychczas nie znaną, albowiem z muzyki ludowej tego regionu nie wydano dotychczas nawet kilku melodii, nie mówiąc już o muzyce zespołowej żywieckiej, wysoce odrębnej i ważnej jako pomost między Orawą i Podhalem a Śląskiem i Wielkopolską (muzyka dudziarzy!).

W Muzeum Etnograficznym w Krakowie znajdują się (a przynajmniej znajdowały się przed r. 1939) tzw. „teki Seweryna Udzieli” — (z lat ok. 1900), w ilości około 20, zawierające pieśni ludowe głównie z **Małopolski południowej** (dziś. wojew. Krakowskie i Rzeszowskie). Uwzględniając różną pod względem ilościowym i jakościowym zawartość tych „tek”, możnaby uzyskać z nich 4—5 tomów w druku, przy czym możnaby a nawet należałoby pominąć materiały stale się powtarzające (stale tj. w poszczególnych powiatach) i te, które najoczywiściej zanotowano błędnie.

W spuściźnie po śp. ks. Wł. Skierkowskim pozostała reszta materiałów, które miały stanowić dalsze tomy jego „Puszczy **kurpiowskiej** w pieśni”. Materiały te, niestety, nie zebrane w jednym miejscu przechowania (i zabezpieczenia), mogłyby objąć zapewne conajmniej 2 tomy. Dodajmy do tego 1 tom melodii i tańców z **ziemi kurpiowskiej i mazurskiej**, zebranych przez doc. dra A. Chętnika.

Z **Sandomierszczyzny i Lubelszczyzny** zebrał sporą ilość melodii p. Chorosziński, ich wydanie dałoby w wyniku 1 tom w druku.

Razem zatem nasze zaległości w zakresie publikacji folkloru muzycznego wynoszą niespełna 30 tomów, jeśli uwzględnimy tylko wymienione wyżej materiały. Gdyby ostatnia wojna nie przyniosła z sobą

WYDAWNICTWO  
TEK KOLBERGA

ŚLĄSKA PIEŚŃ  
LUDOWA

MUZYKA LUDOWA  
ŻYWIECCZYZNY

TEKI SEWERYNA  
UDZIELI

PUSZCZA KURPIOW-  
SKA W PIEŚNI

MELODIE Z OKOLIC  
SANDOMIERZA I LU-  
BLINA

zupełnego zniszczenia zbiorów Archiwum Fonograficznego przy Zakładzie Muzykologii Uniw. Pozn. i zbiorów Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie, zaległości nasze musiałyby osiągnąć, jeśli nie przekroczyć, 40 tomów. Zaległości te będą wzrastały ustawicznie, ponieważ zbieranie folkloru muzycznego nie ustaje, a po przeprowadzeniu reorganizacji istniejącego od r. 1945 „Zachodniego Archiwum Fonograficznego” w Poznaniu i po rozbudowie jego agend już jako Sekcji Muzycznej „Instytutu Badania Sztuki Ludowej” praca zbiorowa w zakresie folkloru muzycznego będzie się rok rocznie wzmagała.

Gdybyśmy z owych 30, w rękopisach spoczywających tomów, wydawali regularnie tylko po jednym tomie rocznie, możnaby już mówić o widokach polepszenia sytuacji naszej etnografii muzycznej. Korzystanie z rękopiśmiennych zbiorów jest nie tylko utrudnione, ale i wymagające nieproporcjonalnie wielkiego zużycia czasu i kosztów, jeśli się zważy, że zbiory te nie znajdują się w jednym miejscu, a w Polsce, słynącej jako jeden z najbogatszych w muzykę ludową krajów, istnieje zaledwie kilka sił naukowych, przygotowanych należycie do pracy na polu etnografii muzycznej z pomocą nowoczesnych metod.<sup>1)</sup> (Wszystkie te jednostki są ponadto „skomasowane” w Poznaniu; w innych miastach uniwersyteckich nie objawiło się dotychczas zainteresowanie dla pracy naukowej w zakresie etnografii muzycznej, mimo że w niektórych z tych miast istnieją właśnie największe zbiory folkloru muzycznego).

Polepszenie sytuacji polskiej etnografii muzycznej zależy przede wszystkim od tego, aby „odpowiedzialne czynniki” (np. instytucje naukowe) zdały sobie nareszcie sprawę z równej wśród nauk etnograficznych wagi nauki o muzyce ludowej, jako integralnej składowej części etnografii. I gdyby ta świadomość istniała, „teki Kolbergowskie” nie musiałyby przez tyle dziesiątków lat leżeć bez uwzględnienia ich w programie i planie wydawniczym, tym bardziej, że niektóre z nich są od dość dawna przygotowane do wydania. Jeśli się organizuje w sposób dowodzący przemyślenia pewnych ogólniejszych czy szczegółowych zagadnień ekspedycje etnograficzne w ściśle określone tereny, to brak reprezentanta czy reprezentantów etnografii muzycznej w składzie ekspedycji (fakt nie dający się pomyśleć w stosunkach innych, obcych) nie dowodzi gruntownego i dokładnego przemyślenia całego kompleksu zagadnień, jakie miałaby do zbadania ekspedycja, z pomocą nowoczesnych środków i metod. Tak więc stan rzeczy, wyrażający się brakiem świadomości czy zainteresowania dla zadań i zagadnień etnografii muzycznej, jako integralnie składowej części etnografii ogólnej, trwa i odpowiednio się — procentuje. Stałym usprawiedliwieniem jest „brak funduszków”; brak ten nie przeszkadza ukazywaniu się (w miarę napływu materiałów) publikacji, które może nie posiadają wagi niewydanych „tek Kolberga” choć z innego punktu widzenia mogą posiadać swe znaczenie.

W wyniku tego stanu rzeczy nie można myśleć o stawianiu i opracowywaniu tematów ogólniejszych w zakresie polskiej etnografii mu-

POPRAWA WARUNKÓW PRACY NAUKOWEJ

BADANIA ETNOGRAFICZNE A MUZYKA LUDOWA

PRACA NAUKOWA MOŻLIWĄ PO ZEBRANIU MATERIAŁÓW

<sup>1)</sup> Zwykło się często wskazywać na to, że Kolberg sam jeden, o niemal własnych tylko siłach, zdołał zebrać wiele tysięcy polskich melodyj ludowych. Jednakże przy ocenie tego faktu nie uwzględnia się innego, tego mianowicie, że Kolberg nie posiadał żadnych innych stałych zajęć, któreby mu pozwalały tylko dorywczo zajmować się folklorem. Nie miał on ani pedagogicznych ani urzędniczych zajęć.



zycznej. Opracowanie pewnego tematu dotyczącego ludowej muzyki polskiej jako całości wymaga rozporządzenia materiałem obejmującym przynajmniej w ogólnych, ale dla celów porównawczych wystarczających ilościach, całość terenu polskiego; bez tego materiału trudno byłoby myśleć o dokładnym wyczerpaniu jakiegoś zasadniczego zagadnienia. Sytuacja zaś z każdym rokiem coraz bardziej się komplikuje, potęgując skutki zaniedbania wydawniczego. W żadnym dziale nauki polskiej nie jest aktualnym w tym stopniu, co w etnografii muzycznej, zapytanie: „quousque tandem”? I jakże kłopotliwe są zapytania międzynarodowych organizacji naukowych odnośnie aktualnej pracy polskiej nad polską muzyką ludową..

Zakopane, wrzesień r. 1947.

DES BESOINS  
DE L'ETHNOGRAPHIE  
MUSICALE POLONAISE

II. Questions posterieures à Kolberg. Cet article est le complément du précédent „Problemes se rapportant à Kolberg”, il traite de la publication des productions de la musique populaire, oeuvres recueillies par différents auteurs en Silésie, dans la région de Zywiec, dans les voïevodies de Rzeszów et de Cracovie, ainsi qu'en Kurpie, en Mazowsze, dans la région de Lublin et l'arrondissement de Sandomierz. En face du nombre toujours croissant des matériaux rassemblés, ce qui est dû surtout à l'activité de la Section de recherches musicales de l'Institut, un plan rationnel de publication systematique est urgent; ce plan, l'auteur le presente dans ses grandes lignes et en donne les caracteristiques.

# POLSKIE TAŃCE LUDOWE I ICH BADANIE

TADEUSZ ZYGLER

**Z**dajemy sobie wszyscy sprawę, że polskie tańce ludowe reprezentują pod względem artystycznym ogromne bogactwo, którym nie może się poszczycić prawie żaden naród europejski. Bogactwo artystyczne polskich tańców ludowych mieści się zarówno w ich srobie ruchowej jak i muzycznej. Wśród wielu dziesiątków, a może nawet setek (trudno ściślej powiedzieć) tańców mamy chodzone, bieżne, skoczne, o taktach parzystych i nieparzystych, o ogromnie urozmaiconej rytmice i szerokim wachlarzu wyrazu.

Zdajemy sobie wszyscy sprawę, że polski taniec ludowy jako zjawisko sztuki stał się poważnym wkładem w dorobek kultury artystycznej ogólnoludzkiej, będąc tematem i inspiratorem twórczości wielu z najwybitniejszych muzyków i choreografów.

Zdajemy sobie wreszcie wszyscy sprawę, że taniec ludowy, jak każde zjawisko z dziedziny kultury ludowej, przedstawia ogromną wartość dla badań etnologicznych, etnograficznych i innych, chociażby służąc jako jeden z wyznaczników kręgów kulturowych.

Ale wiemy też wszyscy, że polskie tańce ludowe nie zostały dotychczas (z bardzo małymi wyjątkami) utrwalone w sposób, pozwalający na ich wierne odtworzenie i naukowe badanie pod względem ruchowym. Nie były też w sposób wszechstronny i wyczerpujący badane naukowo, jakkolwiek posiadamy szereg prac o pierwszorzędnej wartości, a szczególnie omawiających stronę muzyczną tańców.

Na ten stan rzeczy złożyło się szereg przyczyn, które zaważyły wogóle na sprawie badania tańców ludowych wszystkich narodów. Do nich zaliczę przede wszystkim brak wyodrębnienia nauki o tańcu: choreologii.

Mówi się o choreografii jako o wiadomościach i umiejętnościach tanecznych i mówi się nieściśle. Choreografia ujęta we właściwy zakres pojęciowy tak się będzie miała do choreologii, jak np. etnografia do etnologii. Ponadto należy jeszcze wyróżnić sumę umiejętności tańczenia i nauczania tańca (dla różnych celów: artystycznych, wychowawczych itp.), która winna nazywać się choreotechniką. Zagadnienie wzajemnego stosunku, zakresu i istoty choreologii, choreografii i choreotechniki oraz ich zależności od innych dyscyplin jak etnologii, etnografii, muzykologii, psychologii, socjologii, estetyki itp. wymaga oddzielnej pracy i tylko marginesowo łączy się z problemem badania tańców ludowych. Wspomniałem o tym, gdyż brak wyodrębnienia choreologii, a więc niedostatek kryteriów o naukowym charakterze do rozpatrywania tańca jako zjawiska całkowitego, ogromnie opóźnia te badania.

Drugą przyczyną jest brak pisma choreograficznego, które pozwoliłoby, w sposób nie nazbyt skomplikowany a jednoznaczny, zapisać każdy taniec ludowy. Chociaż osobiście jestem przekonany, że nie leży w sferze

BOGACTWO POLSKICH TANCÓW LUDOWYCH

CHOREOLOGIA  
A CHOREOGRAFIA  
I CHOREOTECHNIKA

PISMO CHOREOGRAFICZNE

rze możliwości stworzenie pisma choreograficznego, któreby w sposób przynajmniej tak dokładny mogło utrwalić taniec jak pismo nutowe muzykę, nie mniej uważam, że dla wielu celów pismo takie jest niezbędne. W historii tańca, szczególnie t. zw. artystycznego, mieliśmy szereg systemów pisma choreograficznego, z genialnym wprost systemem Rudolfa Labana na czele. Niestety ogromne skomplikowanie tego pisma, a mimo to niemożność wyrażenia wszystkich niuansów tańca ludowego, oraz znikoma liczba osób mogących się swobodnie nim posługiwać, wpłynęły na to, że poza nielicznymi przypadkami, polskie tańce ludowe nie były utrwalane tym najdoskonalszym sposobem. Polscy badacze tańców ludowych w ostatnich dziesiątkach lat, w wydawanych przez siebie opisach tańców, posługiwali się każdym innym sposobem notacji.<sup>1)</sup>

Wydaje mi się, że opierając się na najlepszych wzorach tych doświadczeń możnaby jeszcze bardziej udoskonalić tę notację i należy to uczynić.

Jedynym współczesnym, najdoskonalszym sposobem utrwalania tańca jest dźwiękowa barwna taśma filmowa, przyczym barwność filmu dla celów choreologicznych odgrywa podrzędną rolę.

Czy, gdzie i ile autentycznych polskich tańców ludowych mamy utrwalonych na taśmie filmowej z muzyką lub bez niej, chwilowo trudno odpowiedzieć.

Jak widzimy jest ogromna rozbieżność pomiędzy tym, co się mówi o polskich tańcach ludowych, a tym co się o nich naprawdę, rzetelnie wie. Jesteśmy słusznie przekonani o bogactwie wartości artystycznych w nich zawartych, ale nie zdołano tych wartości odpowiednio utrwalić, a bez tego nie można było i zbadać naukowo.

A tymczasem polskie tańce ludowe zanikają szybciej niż inne dziedziny kultury ludowej i to nakłada obowiązek przystąpienia natychmiastowego do ich utrwalania i badania.

Przede wszystkim trzeba sobie zdać sprawę ze stanu badań nad polskim tańcem ludowym. Ażeby spełnić to zadanie z całą naukową odpowiedzialnością, należałoby opracować bibliografię polskich tańców ludowych w języku polskim i obcych oraz zgromadzić w bibliotece, fotofilmotece istniejące materiały. Nim jednak to nastąpi zachodzi konieczność chwilowo ogólnego omówienia stanu badań nad polskim tańcem ludowym, co winno być dokonane w najkrótszym czasie w specjalnej pracy.

Narazie chcę zaznaczyć, że w publikowanych pracach mamy polskie tańce ludowe opracowywane bądź z punktu widzenia muzykologicznego (prof. Z. Jachimecki, prof. A. Chybiński i inni) bądź ogólnie etnograficznego (prof. K. Moszyński, prof. C. Ehrenkreuzowa i inni), brak natomiast opracowań z punktu widzenia ruchowego jako zjawiska artystycznego. Mamy też sporo opisów tańców ludowych, począwszy od Łukasza Gołębiowskiego (pomijając wcześniejsze opisy kronikarzy) poprzez O. Kolberga, Z. Glogera do współczesnych autorów, opisujących je dla celów przeważnie dydaktycznych (Z. Kwaśnicowa, J. Mierzejewska, Musioł i inni).

Jak się przedstawia sprawa rękopisów nieopublikowanych fotografii i filmów dokumentarnych — trudno odpowiedzieć.

<sup>1)</sup> Szczególnie na uwagę zasługują sposoby Zofii Wandelt-Kwaśnicowej i Jadwigi Mierzejewskiej-Frankiewiczowej.

FILMOWANIE TAN-  
CA LUDOWEGO

STAN WIEDZY  
O TANCU LUDO-  
WYM

Prace badawcze nad tańcami ludowymi iść winny w dwóch kierunkach: z jednej strony gromadzenia wszelkich materiałów bibliograficznych, rysunków, fotografii i filmów już istniejących oraz przeprowadzania prac terenowych zmierzających do opisów, a szczególnie do dźwiękowych sfilmowań tańców aktualnych — z drugiej strony do choreologicznego badania zgromadzonych materiałów.

Stąd wynika konieczność:

1) opracowania bibliografii polskiej i obcej polskich i słowiańskich tańców ludowych, z uwzględnieniem dzieł podstawowych z zakresu choreologii i choreografii; 2) założenie biblioteki choreologicznej przy czym z prac niemożliwych do nabycia a niezbędnych należałoby robić fotokopie lub odpisy; 3) założenie foto i filmoteki polskich tańców ludowych z uwzględnieniem tańców ludowych narodów sąsiednich; 4) prowadzenie badań terenowych.

W celach pomocniczych należy zorganizować sieć informatorów terenowych, spośród osób orientujących się w tańcach danego regionu i będących w ścisłym kontakcie z danym środowiskiem.

Całokształtem badań winien kierować zespół centralny, w którym reprezentowane byłyby zagadnienia: taneczne, muzyczne, obyczajowe i stroju.

W łonie zespołu centralnego musi istnieć terenowa ekipa badawcza (może nią być zarazem cały zespół centralny), która, wyposażona w odpowiednie aparaty (filmowy dźwiękowy lub filmowy i fonograf) mogłaby dokonywać celowych prac terenowych. Dopiero na podstawie gromadzonych materiałów może zespół centralny przystąpić do choreologicznego opracowania zagadnienia. Centralny zespół badania tańców ludowych musi nawiązać ściśle kontakty z katedrami etnologii, etnografii i muzykologii uniwersytetów polskich oraz pokrewnymi instytucjami zagranicznymi.

Treściwie, w punktach, zadania tej dziedziny badań nad polską sztuką ludową musimy ująć następująco:

1. gromadzenie materiałów (opisów, nut, rysunków) dotyczących polskich tańców ludowych dawniej tańczonych, a zanikłych, względnie wymarłych form tańców aktualnych,
2. zbieranie w formie utrwalonej (opis, notacja choreograficzna, a przede wszystkim film dźwiękowy) strony ruchowej, muzycznej i obyczajowej aktualnych tańców ludowych,
3. choreologiczne opracowywanie zbieranych materiałów,
4. rekonstrukcja wygasłych polskich tańców,
5. publikowanie osiągniętych wyników.

Wynikiem zaś tych badań winno być zdanie sobie sprawy z artystycznej wartości polskich tańców ludowych, ich swoistości, odrębności, miejsca, jakie zajmują w kulturze ogólnopolskiej, oraz ich znaczenia społecznego.

ORGANIZACJA PRACY  
BADAWCZEJ

ZADANIA ZESPOŁU  
CENTRALNEGO

PLAN PRACY

#### DANSES POPULAIRES POLONAISES — LEUR ÉTUDE.

Se fondant sur le fait que, malgré la richesse de forme des danses populaires polonaises, et malgré leur valeur artistique et leur grande originalité, ces danses n'ont jusqu'à présent, presque pas été notées scientifiquement ni non plus étudiées à fond, l'auteur prouve la nécessité de passer du domaine de l'intérêt pratique c'est-à-dire choreographique, à celui de l'étude scientifique, c'est à dire choréologique. L'auteur trace également le plan des travaux de recherche de la Section de danse de l'Institut.

# DACH W POLSKIM BUDOWNICTWIE WIEJSKIM

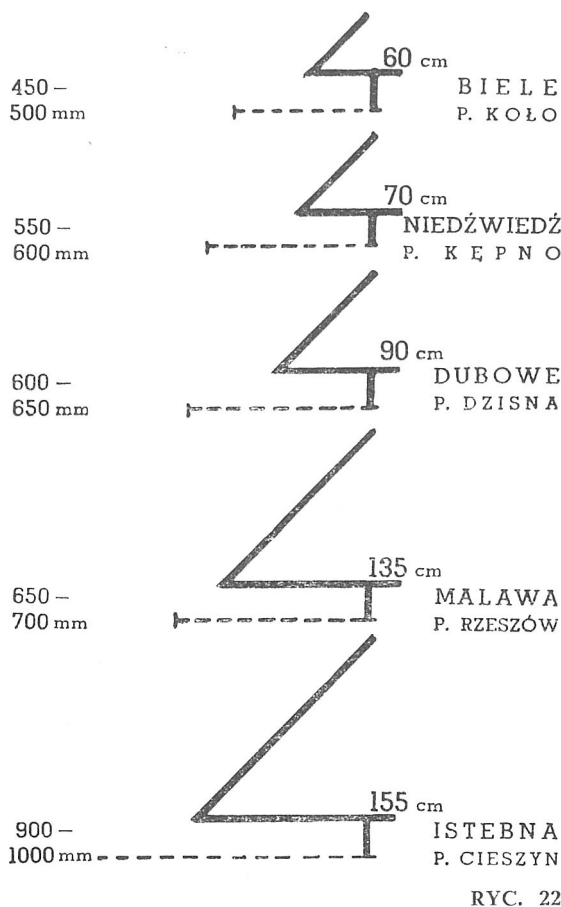
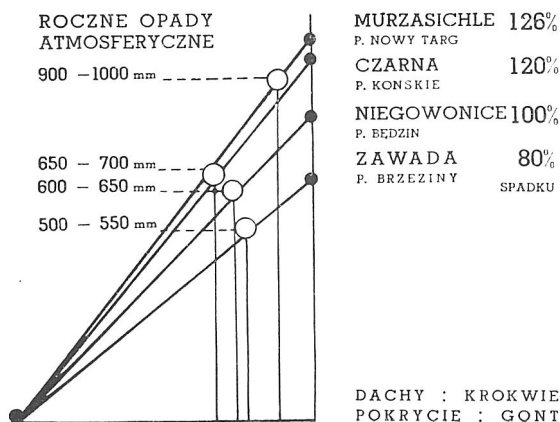
II.

GERARD CIOŁEK

## 3. KSZTAŁTY DACHÓW.

Na kształt dachów wpływa szereg czynników, omawianych uprzednio: system wiązania, pokrycie, czynniki klimatyczne, urządzenia ogniowe i wreszcie tradycja miejscowa i panujący obyczaj. Z przeglądu systemów więźb dachowych wynika, że konstrukcje typu archaicznego, jak socha i luźny zrąb ograniczały znacznie rozpiętość dachów. Ustrój statyczny tych typów nie pozwalał na przekroczenie pewnego wymiaru, który można by ustalić przeciętnie na 4 — 5 m, podczas gdy rozpiętość krokwiowego dachu kurpiowskiego wynosi przeciętnie 8—9 m, a więc jest dwukrotnie większa<sup>5)</sup>. Zależność kształtu dachu od pokrycia łączy się z jednej strony z wytrzymałością wiązania, a z drugiej strony wiąże się z czynnikami klimatycznymi, a zwłaszcza z opadami atmosferycznymi. Istnieje

RYC. 21



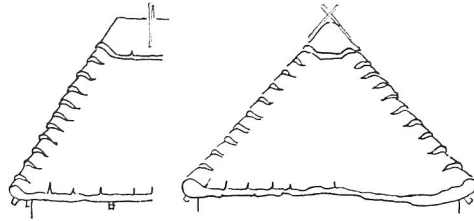
stała korelacja pomiędzy przeciętną wysokością opadów atmosferycznych (w stosunku rocznym), a nachyleniem dachów. (ryc. 21). Ponadto dachy kryte słomą są naogół bardziej strome, zwłaszcza w górach, aniżeli dachy gontowe. Podobnie istnieje niewątpliwa współzależność po-

między wysokością opadów atmosferycznych, a wysunięciem okapów dachowych (ryc. 22). Dla chałup starego typu istnieje moduł, ustalający zależność pomiędzy długością krokwi a rozpiętością dachu. Wyraża się on stosunkiem 3:4 lub 4:5<sup>6</sup>).

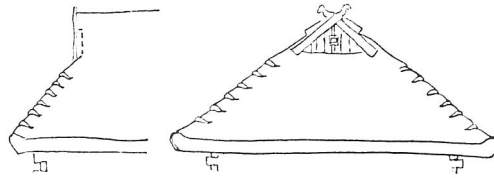
Wśród kilku typów kształtu dachów wyróżniają się zarówno pod względem cech zasadniczych, jak i obszaru występowania dachy czterospadowe czyli brogowe i dachy dwuspadowe albo siodłowe. Wszystkie inne typy są rezultatem skrzyżowania elementów obu typów zasadniczych, a pod względem zasięgu im nie dorównują. Dach brogowy (ryc. 23) powstał niewątpliwie na pierwotnym układzie sochy, ślemienia i kluczyn; podobnie i dach na luźny zrąb dać mógł tę samą bryłę, która utrzymana została przy zmianie konstrukcji na krokwiową<sup>7</sup>). Obejmuje on w zwartym zasięgu południową i środkową połąć kraju, sięgając na zachód i północ po Śląsk, Kalisz, Toruń, Ciechanów i Łomżę, by potem prawym brzegiem Bugu zejść na południe i rozprzestrzenić się daleko w głąb Wołynia, Podola i Ukrainy (ryc. 30).

Formą przejściową od dachu brogowego do dwuspadowego czyli szczytowego jest dach półszczytowy albo dymnikowy (ryc. 24). Poświadczeniem owej przejściowości jest zwyczaj stosowania w niektórych okolicach dymnika nad częścią mieszkalną budynku, podczas gdy nad częścią inwentarską dach pozostaje jako brogowy (ryc. 27). Półszczyt pierwotnie służył zatem jako otwór w dachu do wypuszczania dymu, snującego się na poddaszu w chałupach bezkominiowych. Potwierdzają to obserwacje, czynione na Podhalu, Górnym Śląsku i Podlasiu, gdzie dachy te licznie występują, różniąc się mniej lub bardziej wykształconą formą półszczytu (ryc. 31).

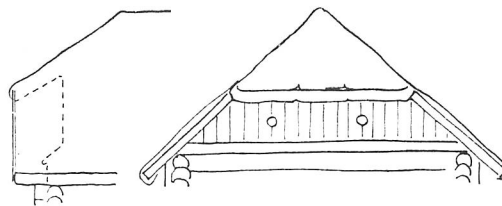
Dachy naczółkowe (ryc. 25), dość rozpowszechnione w krajach Europy Zachodniej, najniezawodniej przyszły stamtąd do Polski<sup>8</sup>). W XVIII wieku nazywano go „dachem łamanym pruskim”<sup>9</sup>). Dachy te występują przede wszystkim na zachodzie i w środku kraju. Większe ugrupowania mamy między



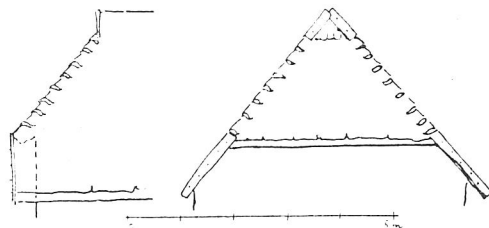
RYC. 23



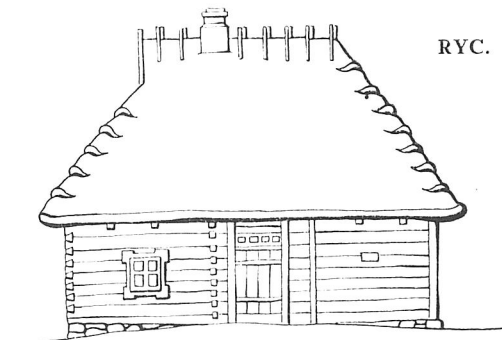
RYC. 24



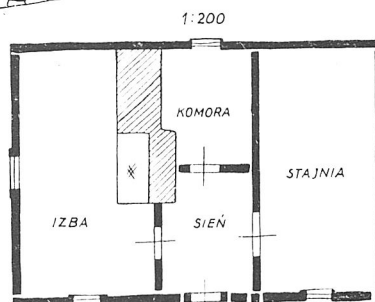
RYC. 25

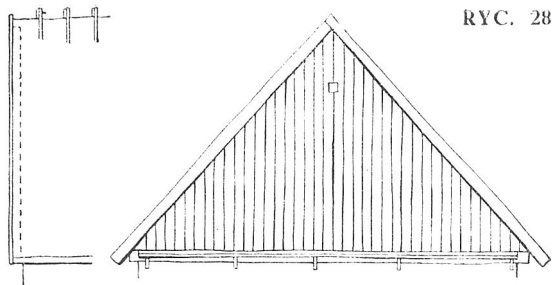


RYC. 26



RYC. 27

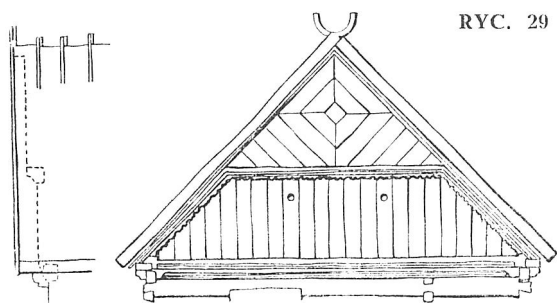




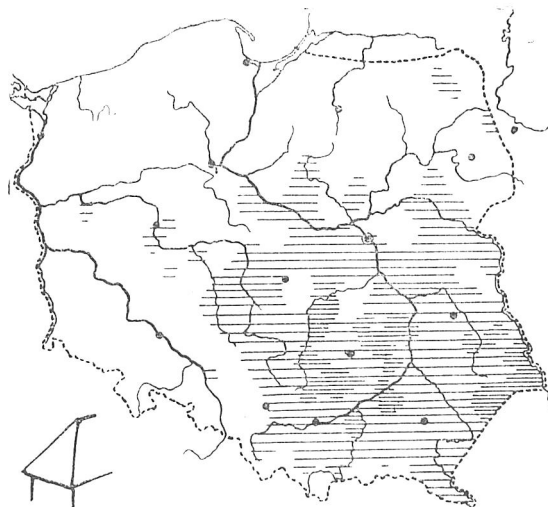
RYC. 28

Wartą, Pilicą i Wisłą, na północ i wschód od Warszawy, w Lubelskim, Krakowskim, Poznańskim i na Pomorzu. (ryc. 32). Charakterystyczne są dachy naczółkowe na pobrzeżu morskim, wyróżniają się bowiem od innych dymnikami tworząc jakgdyby typ naczółko-dymnikowy (ryc. 26).

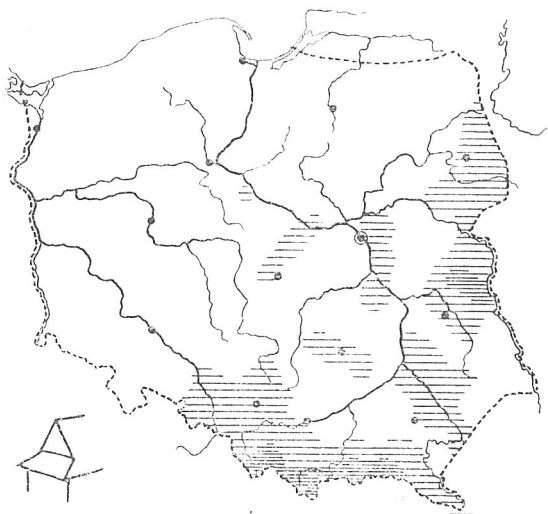
Dach dwuspadowy czyli szczytowy jest charakterystyczny przede wszystkim dla Polski zachodniej i północnej, lecz sięga też na południe do Podgórza włącznie i do Zamojszczyzny (ryc. 33). W obrębie jego zasięgu znajduje się duża wyspa, w widłach Pilicy i Wisły, gdzie przeważają dachy brogowe a w samych górach Świętokrzyskich dachy dymnikowe. Ze względu na kształt rozróżniamy dwa zasadnicze typy szczytów: 1. Szczyt licujący się ze ścianą domu, oddzielony od niej deską poziomą, osłaniającą styk szalowania ze zrębem t. zw. deszczówką (ryc. 28), typ powszechny w centrum i na zachodzie kraju. 2. Szczyt nasunięty jedno — lub dwukrotnie przed lice ściany. Nasunięcia wsparte są na t. zw. szczytówkach, niejednokrotnie bogato profilowanych; mają one na celu zabezpieczenie powierzchni szczytu przed deszczem (ryc. 29). Typ ten charakterystyczny jest dla północnego Mazowsza, zwłaszcza dla Kurpiowszczyzny, spotykany jest też na Pomorzu i na Mazurach.



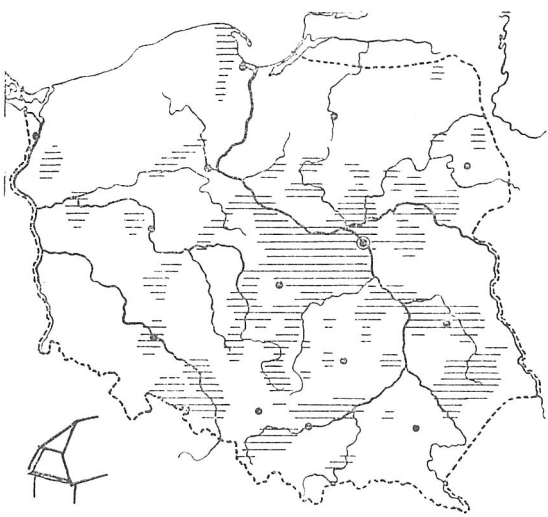
RYC. 29



RYC. 30



RYC. 31



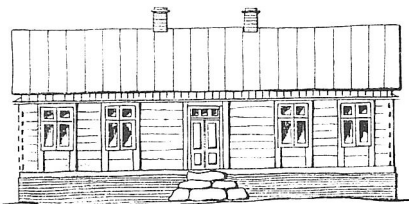
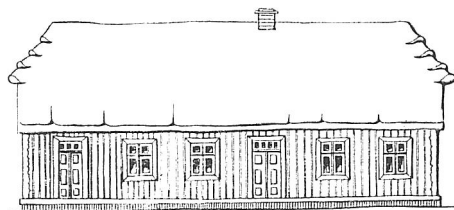
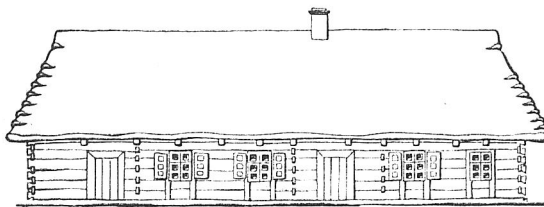
RYC. 32



RYC. 33

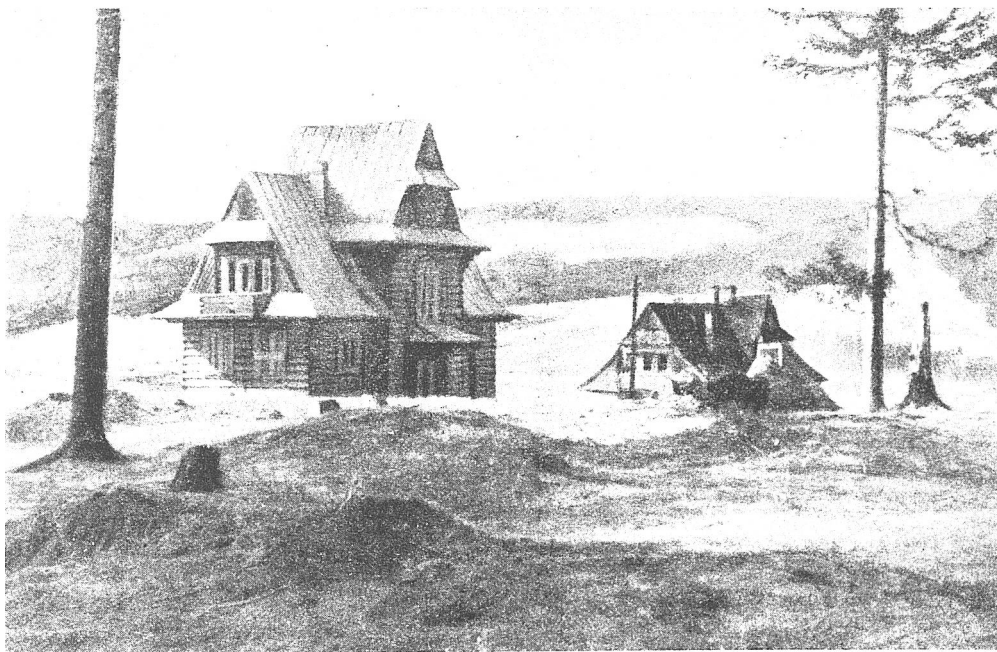
Ostatnie dziesiątki lat były okresem ekspansji dachów szczytowych, wypierających starsze typy dachów brogowych na północo-wschodzie lub dymnikowych na Podlasiu i Mazowszu<sup>10)</sup>. Zjawisko to spowodowane jest ogólną tendencją do zwiększania użytkowości poddasza, które przy typach dawniejszych, zwłaszcza w dachach czterospadowych nie dawały tych możliwości, co w dachach szczytowych (ryc. 34). Wpływ czynnika ekonomicznego na kształtowanie dachu obserwujemy na Podhalu, gdzie dachy, pod wpływem wtkiewi-

czowskich koncepcji, przechodzą ogromną ewolucję pod względem formy, nie zawsze zresztą szczęśliwą (ryc. 35). Niewątpliwie duży udział w kształtowaniu



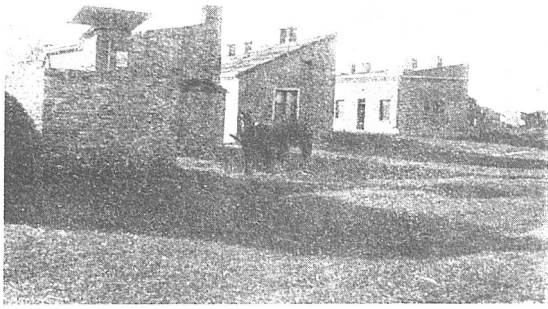
RYC. 34

dachów wiejskich bierze budownictwo miejskie oraz mechaniczne i bezkrytyczne stosowanie przepisów ustawy budowlanej, którego rezultatem jest wzno-



RYC. 35





RYC. 36

szczenie jednospadowych, pulpitowych dachów, otoczonych z trzech stron marami ogniowymi. Wprowadzają one w krajobraz wsi, zwłaszcza dotyczy to okolic podmiejskich, element obcy, przykry w swym prymitywie, przy wszelkich pozorach prawidłowego rozwiązania technicznego (ryc. 36).

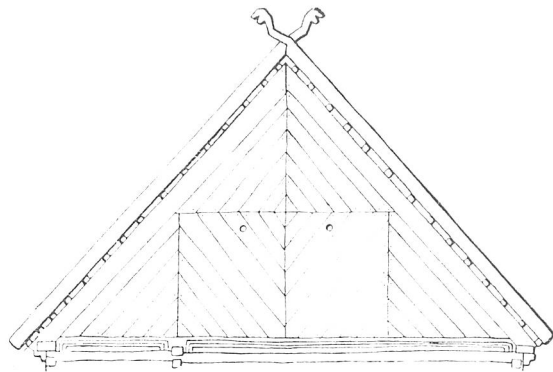
#### 4. Ozdoby dachowe.

Szczyty dachów bywają, zależnie od regionu, mniej lub bardziej bogato zdobione. Zasięg szczytów zdobionych obejmuje przede wszystkim północną część kraju, dochodząc do linii, pokrywanej się z południową granicą zwartego zasięgu dachów dwuspadowych. W obszarze tym wyróżnia się Mazowsze, a zwłaszcza puszcza Kurpiowska oraz Pomorze dużym nasileniem występowania szczytów zdobionych. Na południu w Beskidzie Zachodnim i na Podhalu dachy dymnikowe mają zdobione szczycki (ryc. 52).

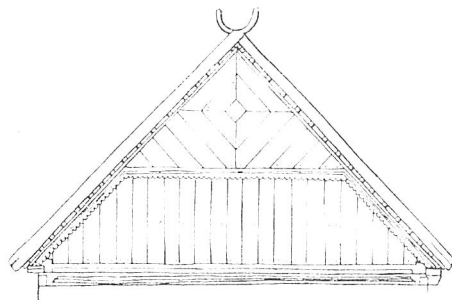
Szczyt chałupy kurpiowskiej (ryc. 37—39), wykonany z desek, układanych w desenie, z zastosowaniem uskoków na jego powierzchni i nadwieszony z lekka przed lice ściany, jest przedmiotem szczególnej troski o jego reprezentacyjny wygląd, a zarazem powodem dumy właściciela domu, rywalizującego z sąsiadami co do pomysłowości i staranności wykonania ozdób<sup>11)</sup>

Podobne w charakterze są szczyty chałup pomorskich (ryc. 40 i 41), nie tak bogate jednak jak kurpiowskie. Bo-

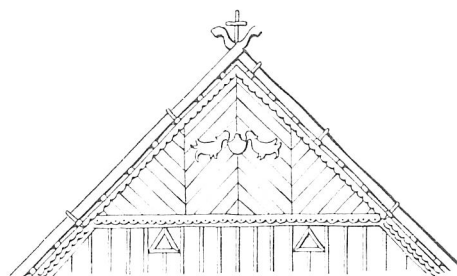
gactwo form jest stosunkowo niedawnego pochodzenia i wzrost jego łączy się z pojawieniem się piły w ręku cieśli wiejskiego, co dało możliwość łatwiejszego wyrobu tworzywa dla zdobnictwa, mianowicie deski. W poszukiwaniu genezy szczytów ozdobnych na obszarze północnego Niżu nasuwa się przypuszczenie, że pierwowzorem dla nich mógł być szczyt chałupy podcieniowej (ryc. 42). Wznoszone w drugiej połowie XVIII i w początku XIX wieku chałupy podcieniowe na terenie Pomorza, Kujaw (ryc. 43), i zachodniego Mazowsza (ryc. 44), przez cieśli miejskich, na zlecenie pana wsi<sup>12)</sup>, wyróżniały się od innych domostw wyposażeniem planu,



RYC. 37

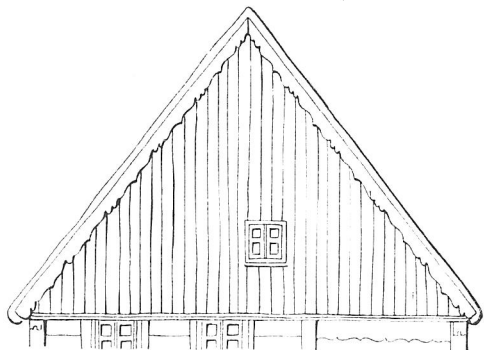


RYC. 38

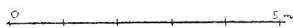
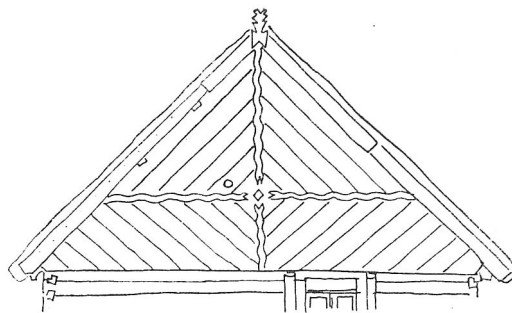


RYC. 39

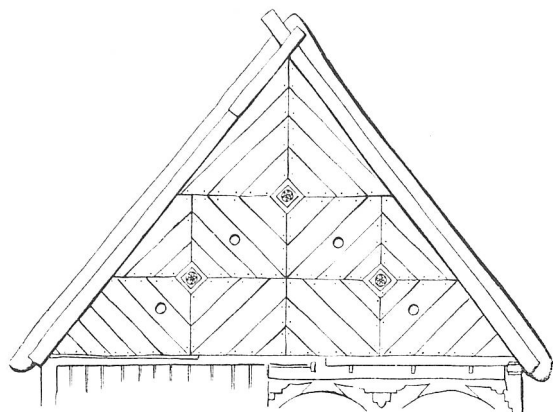
kompozycją bryły, a przede wszystkim ciesiołką i musiały wyrzeć niewątpliwy wpływ w zakresie, który u naszego ludu jest najbardziej może charakterystyczny: w zakresie zdobnictwa.



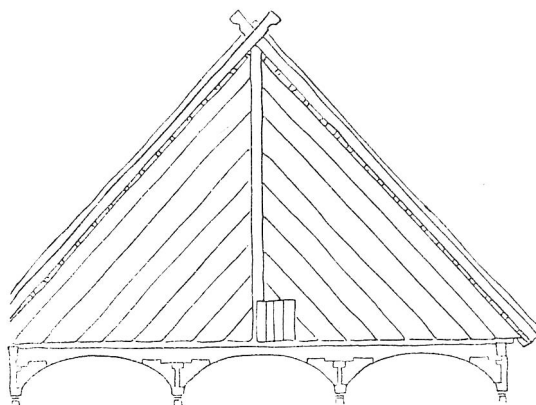
RYC. 40



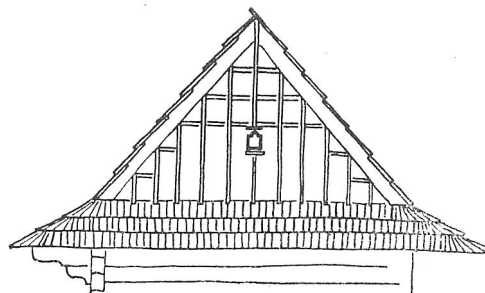
RYC. 43



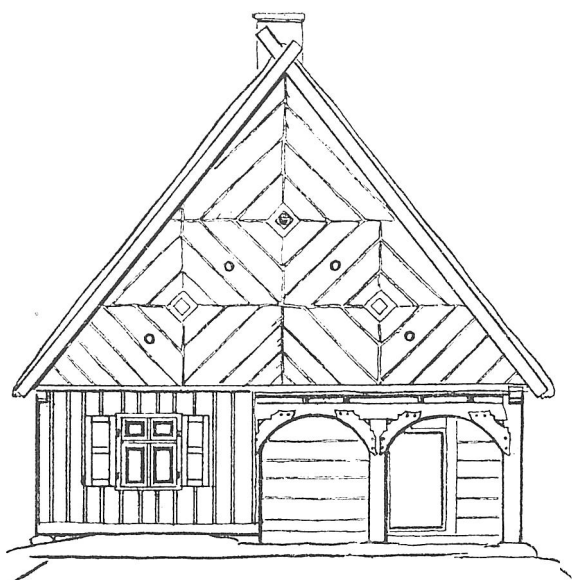
RYC. 41



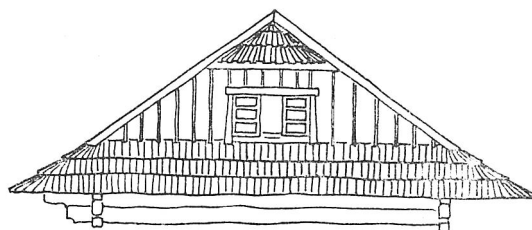
RYC. 44



RYC. 45

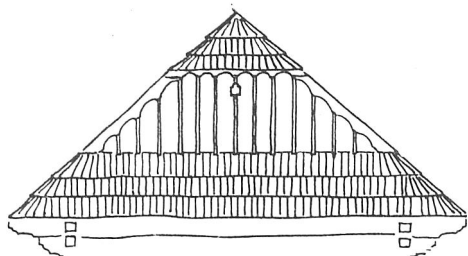


RYC. 42

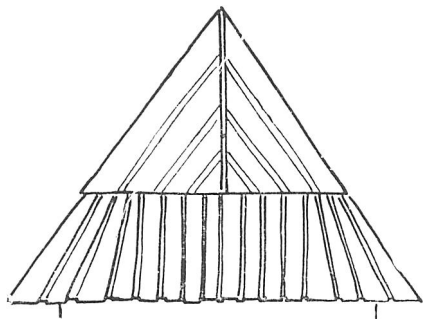


RYC. 46

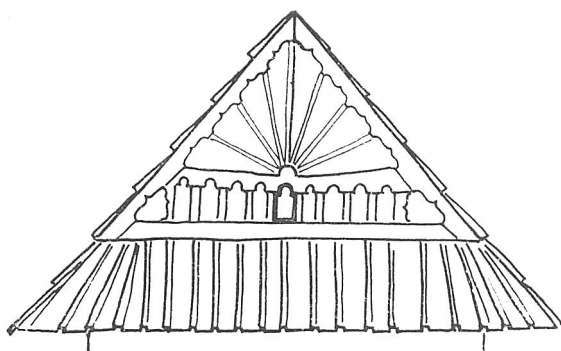
Obok dachów dwuspadowych zdobienie szczytów obejmuje dachy dymnikowe, zwłaszcza w regionach górskich. W Żywieckim chata bywa zazwyczaj zwrócona do drogi szczytem, przeto góral stara się przyozdobić szczyt dachu z tej strony domu (ryc. 45). Czyni to,



RYC. 47



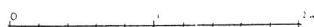
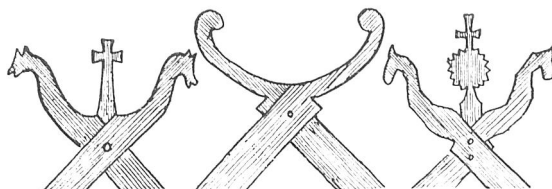
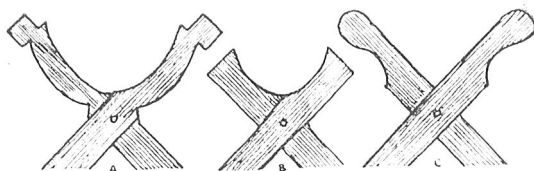
RYC. 48



RYC. 49

wycinając w ozdobne motywy deski i objając je listwami<sup>13)</sup>. Zdobnictwo płaszczyzny trójkąta szczytowego na Śląsku przypomina w pewnej mierze laskowanie szczytów gotyckich kościołów w pionowym rytmie listew przewiązanych uskokami poziomymi pasami (ryc. 47). Na Podhalu chałupy starsze mają szczyty ozdobione skromnie w „jodelkę” (ryc. 48), dopiero od połowy XIX wieku pojawia się duże bogactwo form dekoracyjnych, wśród których motyw „słoneczka” oraz fryzu arkadowego zajmuje stanowisko dominujące (ryc. 49).

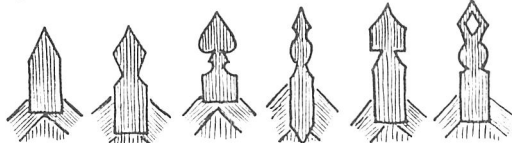
Z zasięgiem ozdobnych szczytów w dachach dwuspadowych łączy się występowanie „sparogów”, czyli rogowników<sup>14)</sup> lub rogaczy<sup>15)</sup>. Ozdoba ta wynika



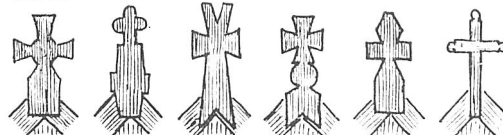
RYC. 50

PAZDURY

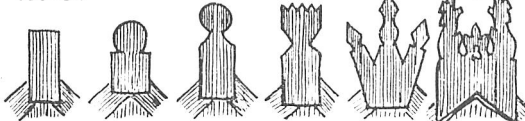
GROT



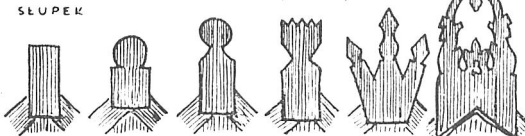
KRZYŻ



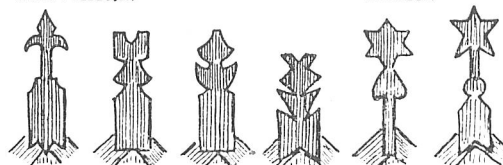
SŁUPEK



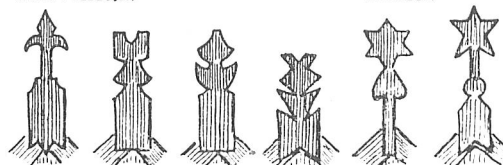
KORONA



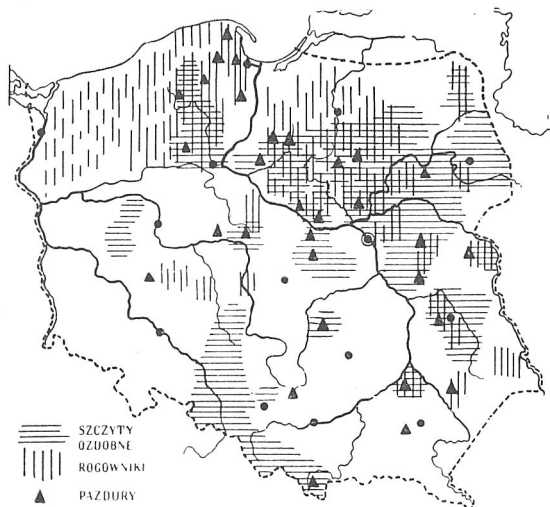
KWIAT (LELUJA)



GWIAZDA



RYC. 51



RYC. 52

ze skrzyżowania u szczytu dwóch desek, „wiatrówek” osłaniających końce łąt oraz pokrycie od strony szczytu. Na Pomorzu deski te, zwane „wietraki”, bywają pozbawione ozdób (ryc. 40), powszechnie jednak wycinane są w ozdobne formy, wśród których przeważa motyw rogów lub łba końskiego, mającego być echem pogańskiego kultu boga Swarożyca (ryc. 50). Charakterystyczne jest skupienie się zasięgu rogowników na Mazowszu północnym i na Pomorzu, w in-

nych natomiast częściach kraju pojawia się sporadycznie, w granicy zasięgu dachów szczytowych (ryc. 52).

Obok rogowników wymienić należy pazdury, wieńczące szczyty, a oznaczające się ogromnym bogactwem motywów (ryc. 51). Na nizu występuje pazdur niezależnie lub jednocześnie z rogownikami i wykonany jest z deski odpowiednio wyrzeźbionej i przybitej do szczytu. Odmienny charakter mają pazdury podhalańskie, wykonane z klocka, opracowanego czterostronnie, najczęściej o motywie lilii — „leluji”.

Nawet tak pobeżny przegląd typów i form dachów wiejskich daje możliwość stwierdzenia zarówno ich bogactwa, jak i zasięgu terenowego poszczególnych elementów składowych, stanowiących w dużej mierze o regionalnych cechach pewnych kręgów budownictwa ludowego. Wydaje się zatem rzeczą słuszną, aby współczesne planowanie odbudowy i przebudowy wsi, wprowadzając wszelkie zdobyczne cywilizacyjne i techniczne, nawiązywało jednak do tych elementów, które przeszły skutecznie przez doświadczenie wieków i pokoleń które nadają wyraz temu, co się kryje pod pojęciem POLSKA WIEŚ.

#### PRZYPISY:

- 5) PIASCIK F. Budownictwo Puszczy Kurpiowskiej. Rkp. 1939. 54.
- 6) Moduł ten uzyskałem przez analizę chałup pomorskich (patrz Ciołek Gerard. Chałupy podcieniowe na Pomorzu. Biul. H. S. i K. 1939. II. 169) oraz podczas rozmów z cieślami na Podhalu w 1942 r.
- 7) DMOCHOWSKI Z. Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym. Warszawa 1937. 13.
- 8) *ibid.*
- 9) MOSZYŃSKI o. c. 489.
- 10) GLOGER Z. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce. Warszawa 1907 I. GLOGER Z. Encyklopedia staropolska. Warszawa 1900. I. 298.
- 11) PASCIOK o. c. 66.
- 12) CIOŁEK o. c.
- 13) UDZIELA S. Górale od Żywca. Wierchy 1924. 152.
- 14) Nazwa używana we wsi Kruhło, pow. Sokółka. Zakład Arch. Pol. i Hist. Szt. Polit. Warsz. Inwent. wsi nr 90.
- 15) Nazwa używana we wsi Żebry-Perosy, pow. Maków Mazowiecki. *ibid.* inw. 142.

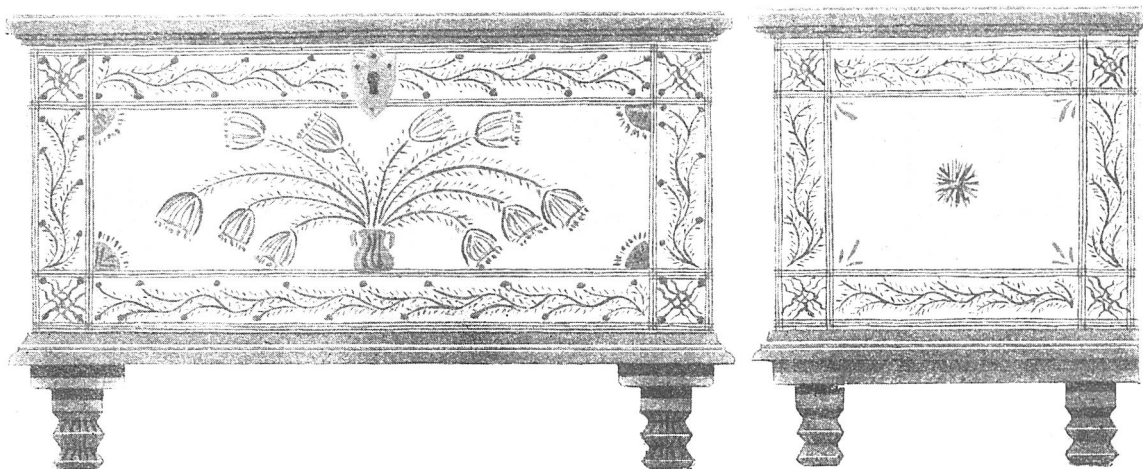
Fotografie wykonane przez autora w 1946 i 1947 roku. Wszystkie rysunki i mapy opracowane przez autora według materiałów ze zbiorów Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej w latach 1941 — 1943 oraz 1946 — 1947.

#### LE TOIT DANS LES CONSTRUCTIONS RURALES POLONAISES.

Dans cette seconde partie de son article, l'auteur définit les différents types de toits, indique dans quelles régions ils se trouvent en Pologne et explique la genèse de leurs différentes formes. Il étudie aussi l'ornementation qui accompagne certaines formes de toits.

# MALOWANE „MORAWICKIE“ SKRZYNIE KRAKOWSKIE

ROMAN REINFUSS



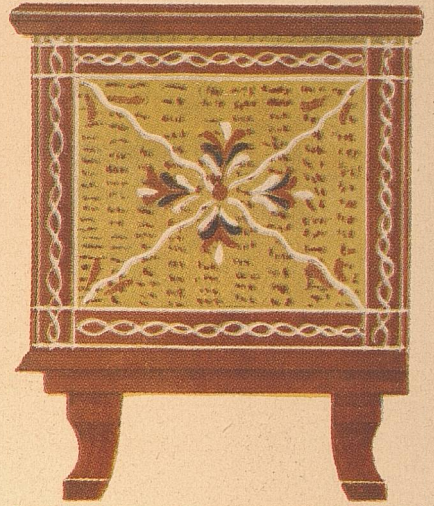
RYC. 7

W maju 1947 r. bawiąc w Morawicy koło Krakowa w związku z przygotowywaniami do filmu, który tam został nakręcony, zainteresowałem się miejscowymi skrzyniami malowanymi. Już w pierwszej chałupie, do której zaprowadził mnie p. Stefan Duszyk, młody morawiczanin i zapalony krajoznawca, czekała mnie niespodzianka. Zamiast skrzyni tzw. „krakowskiej”, jakich sporo publikowano w różnych wydawnictwach i wystawiano po muzeach, zobaczyłem okaz w każdym szczególe odbiegający od wzorów znanych dotychczas.

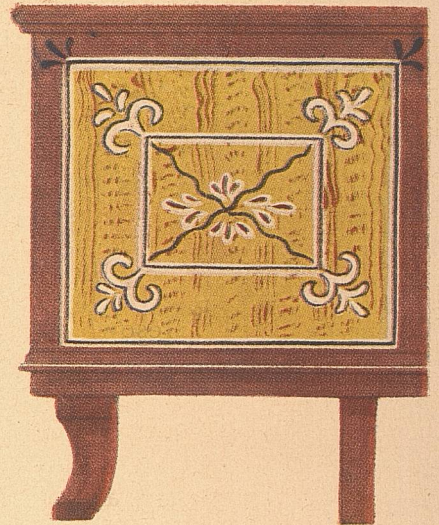
„To jakiś import” — pomyślałem sobie, ale wyjaśnienia właścicielki zaprzeczyły temu stanowczo. Skrzynia pochodzi z Morawicy. Wykonał ją przed laty stolarz i malarz miejscowy, Joachim Sikorski. Poruszony tym przypadkowym odkryciem zacząłem zwiedzać okoliczne domy i w krótkim czasie odkryłem dalsze 3 okazy, bardzo do poprzedniego zbliżone. Zorientowałem się, że mam przed sobą nie jakiś indywidualny odprysk odbiegający od powszechnie spotykanych tu skrzyń malowanych, ale formę miejscową, rozpowszechnioną, stano-

wiącą typ nowy, dotychczas nieznany i naukowo nieopracowany. Informacje dotyczące autorstwa poszczególnych skrzyń nowego typu wiązały się z regułą z nazwiskiem Sikorskich. Imiona jednak podawano różne. Okazało się bowiem, że w Morawicy w drugiej połowie ub. stulecia pracowało 4 braci, którzy wraz ze swymi rodzinami trudnili się wyrobem i zdobieniem skrzyń malowanych.

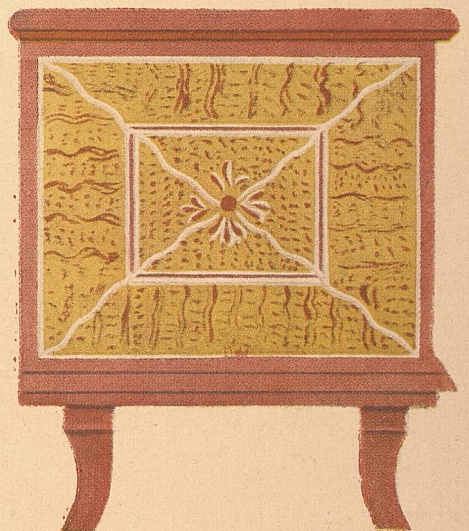
Odkrycie skłoniło mnie do gruntowniejszego przebadania skrzyń w kilkunastu wsiach położonych w okolicy Morawicy. Zadanie było tym łatwiejsze do czego wykonania, że prowadząc badania zdobnictwa ludowego w Krakowskim z ramienia Państw. Instytutu Badania Sztuki Ludowej w Warszawie mogłem posłużyć się poszukiwaczami terenowymi, rekrutującymi się z pośród studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Przy ich pomocy oraz p. Stefana Duszyka, który gromadził dla mnie wiadomości na terenie Morawicy, zebrano w ciągu kilku tygodni sporo wiadomości, rzucających światło na -nowo poznany typ skrzyń i jego twórców. Według informacji



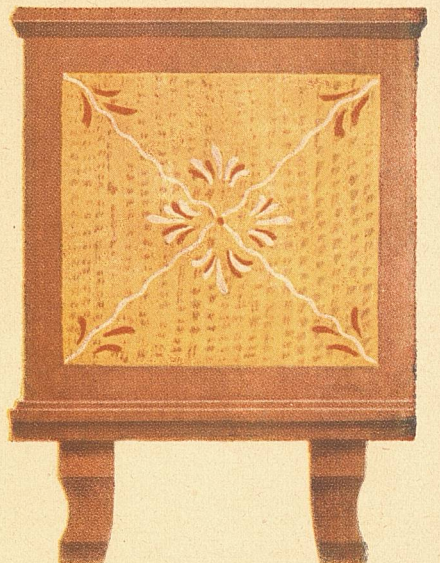
1



2



3



Katarzyny z Sikorskich Korpakowej, pierwszym z rodu Sikorskich, który osiedlił się w Morawicy, był Jacenty Sikorski. „Przyżenił” się on do rodziny Idzików, biorąc za żonę Helenę. Z zawodu był stolarzem. Skąd przybył do Morawicy nie udało się twierdzić. Jedni podają Skawinę, jako miejsce jego pierwotnego pobytu (Katarzyna Korpakowa), inni Kalwarję (wdowa po Mikołaju Sikorskim) wszyscy zaś zgadzają się, że Jacenty przybył z „Galicji” tj. z za Wisły<sup>1</sup>). W księgach parafialnych brak jakiegokolwiek notatki, która rzuciłaby światło na miejsce jego urodzenia. Sikorski posiadał czterech synów, z których wszyscy urodzili się i zmarli w Morawicy: Jana (ur. w r. 1826 zm. 1910); Joachima (ur. 1830 zm. 1915); Piotra (ur. 1837 zm. 1893); oraz Michała (ur. 1843 zm. 1906). W księdze zgonów przy imieniu Jana i Joachima w rubryce, gdzie notuje się stanowisko lub zawód wpisane jest „scrianiarius” (skrzyniarz), przy imieniu Piotra „liquarius faber” (gorzelnik), zaś przy Michale „rolnik”. W rzeczywistości każdy z czterech braci mniej lub więcej trudnił się ciesielką i stolarką. Sikorscy bowiem wykonywali zarówno prace budowlane<sup>2</sup>) jak i meblarskie, a nawet rzeźbiarskie<sup>3</sup>). Jako stolarze wyrabiali stoły, łóżka, półki na naczynia, skrzynie oraz trumny.

Gdy mowa o stolarce, według tradycji, na czoło wysuwa się przede wszystkim postać Joachima Sikorskiego, dobrego rzemieślnika i utalentowanego malarza zdobnika. Zrobił on podobno najwięcej skrzyń malowanych spośród czterech braci i to głównie na zamówienia.

Jan Sikorski podobnie jak Joachim żył przede wszystkim ze stolarki, skrzynie jego rozchodziły się po wsiach okolicznych, szczególnie Brzoskwini, Chrosnej i Mnikowej.

Michał, mimo, że w księgach parafialnych figuruje jako „rolnik” również trudnił się stolarką, zwłaszcza w porze zimowej. Rzemiosła uczył się już po śmierci ojca (Jacentego) u brata swego Joachima. Wykonywał on meble wiej-

skie, zwłaszcza skrzynie, które woził na targ do Krzeszowic. Michał Sikorski był też trochę rzeźbiarzem. Nad drzwiami domu, w którym mieszkał w Morawicy, wyrzeźbiony był baran, stąd mówiono o nim, jako o stolarzu „pod baranem”.

Sikorscy w pracowniach swych zatrudniali donajętych pomocników. Informatory z Morawicy wymieniają tu nazwiska Urbańczyka, Szopy, Kazimierza Matysika zwanego „Adamkiem”. Z pomocników tych żaden ponoć nie nauczył się samodzielnie skrzyń morawickich malować, gdyż majstrowie, bojąc się w przyszłości konkurencji, używali ich tylko do grubszych robót, pomocniczych, zaś malowanie skrzyń wykonywali bądź osobiście, bądź powierzali to członkom rodziny<sup>4</sup>). Jedynie w Mnikowie udało się p. Adamowi Konieczce znaleźć skrzynię malowaną w stylu braci Sikorskich, a wykonaną przez mieszkańca tej wsi Michała Czecha, który miał uczyć się około roku u Jana Sikorskiego w Morawicy. Skrzyń wykonywał on naogół nie wiele i to tylko do 50 roku życia. Zmarł w r. 1941 jako 89-letni starzec<sup>5</sup>). Z czterech braci Sikorskich Michał zmarł nie pozostawiając po sobie syna, któremu by mógł przekazać swój zawód. Joachim pozostawił dwóch synów: Michała (zmarł w r. 1937) i Józefa (zmarł przed wojną), którzy obaj byli stolarzami. Józef ożenił się w sąsiednim Cholerzynie i tam dalej skrzynie malował. Michał zaś pozostał w Morawicy, gdzie trudniąc się szynkarstwem, zawodu stolarskiego prawie nie wykonywał. Podobnie zarzucił stolarkę Kazimierz Sikorski, syn Jana, zaś syn Piotra: Józef, również stolarz, zmarł młodo. Dziś z rodziny Sikorskich nie pozostał przy życiu już nikt, kto mógłby prowadzić pracownię stolarską i kontynuować wyrób skrzyń malowanych typu „morawickiego”.

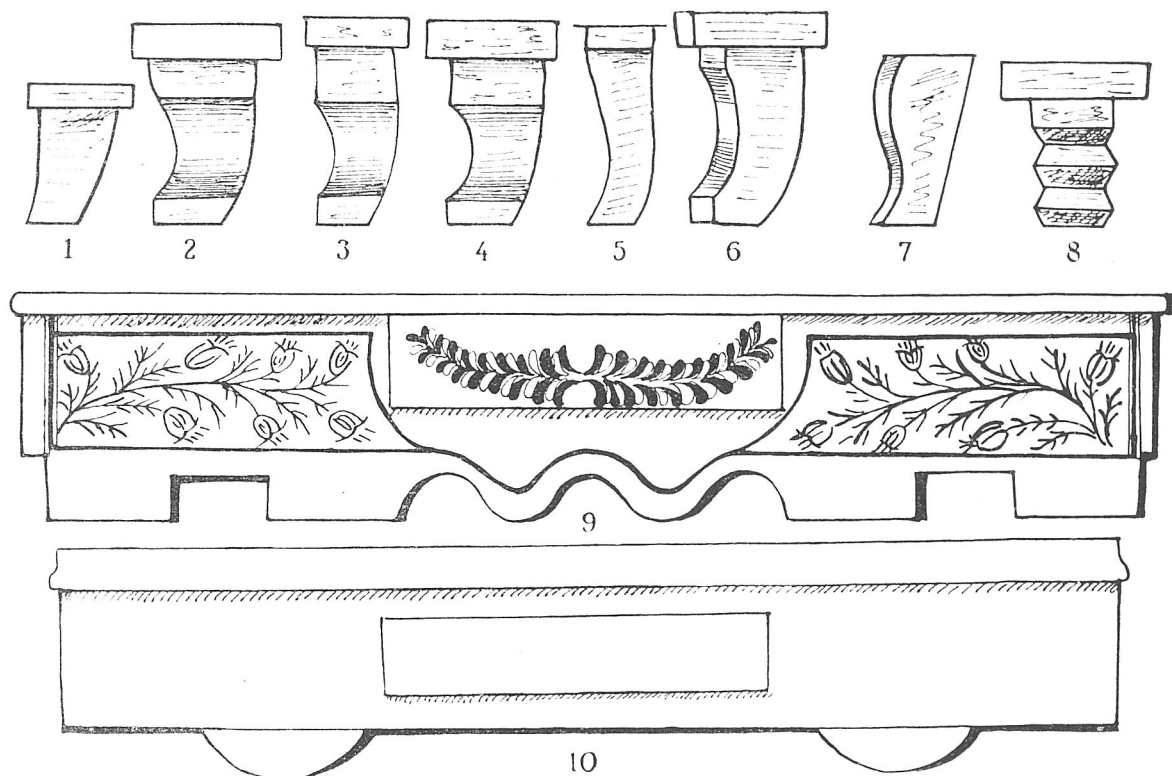
Spośród 15 skopiowanych skrzyń, które do tej grupy zaliczyć można, trzy przypisują właściciele Joachimowi Sikorskiemu, dwie Michałowi Czechowi, po jednej Janowi, Michałowi i Józefowi (synowi Joachima) Sikorskim. Autorstwo reszty skrzyń jest nieznane.



Skrzynie „morawickie”<sup>6)</sup> wyróżniają się od innych skrzyń „krakowskich” zarówno szczegółami konstrukcyjnymi jak i polichromią. W konstrukcji charakterystyczny jest dla tego typu skrzyń kształt nogi (Tabl. I, 1—8) lekko wygiętej i profilowanej w sposób niespotykany w wyrobach innych pracowni. W dwóch tylko wypadkach natrafiono na skrzynie o podstawach innych, a mianowicie: na „podnózek” wycięty z deski (Tabl. I, 9) i kółka (Tabl. I, 10). W obydwu wypadkach chodzi o skrzynie nie autoryzowane, z której jedna (Tabl. I, 10) została wtórnie prze-

kiedy wprowadzeniem odpowiedniego obramowania i tła, różnego od reszty<sup>7)</sup>.

W skrzyniach morawickich tło najczęściej utrzymane jest w kolorze żółtym (ugier jasny) wyjątkowo ciemno-zielonym, zaś ornament pokrywający front i wieko skrzyni, komponowany jest w leżącym prostokącie o bokach równoległych do krawędzi skrzyni. Pole zamknięte wewnątrz prostokąta zajmuje wazon z bukietem kwiatów, których gałązki dla wypełnienia miejsca wychylają się szeroko na boki (ryc. 7). W skrzyniach bogatszych spotykamy dwa, lub nawet trzy,



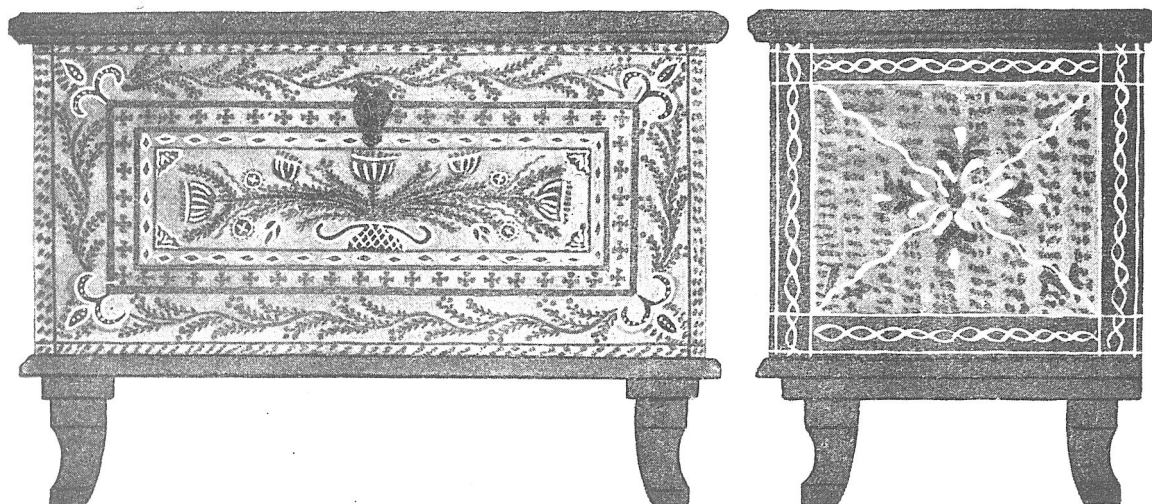
TABL. 1

malowana i jej przynależność do grupy morawickiej jest problematyczna.

Istota odrębności skrzyń morawickich leży jednak nie w rozwiązaniu konstrukcji podstawy lecz w malaturze. Według dotychczasowych wiadomości, zebranych przez T. Seweryna, skrzynie krakowskie malowane były przeważnie na kolor ciemno-zielony, w ścianie licowej i na wieku zachowany był podział najczęściej na trzy, rzadziej na cztery pola, wypełnione bukietami i wieńcami kwiatów. Podział na pola zdobnicze podkreślano nie-

wpisane w siebie prostokąty, między którymi biegały girlandy kwiatów. Pole środkowe zwięża się wtedy wybitnie, skutkiem czego wypełniający je bukiet ulega dalszemu spłaszczeniu (ryc. 5).

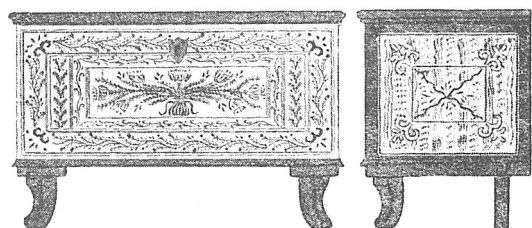
Prostokąty obramiające bukiet środkowy posiadają niekiedy boki przedłużone w ten sposób poza naroża, że przecinają się z bokami prostokątów sąsiednich (ryc. 7). Pola między nimi wypełniają girlandy utworzone z faliście prowadzonych łodyg, z bocznymi gałązkami pokrytymi drobnymi listeczkami i kwiatkami



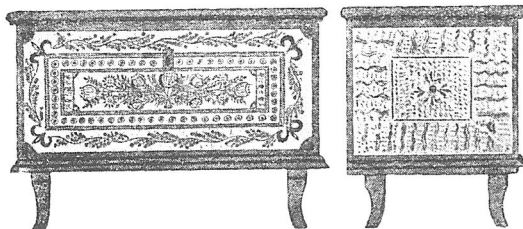
RYC. 1

na końcach. Czasem spotykamy pole między dwoma wpisanymi w siebie prostokątami wypełnione zdobinami o charakterze geometrycznym, jak np. szeregiem kółek z kropkami w środku (ryc. 3), rombów lub krzyżyków (ryc. 1). Girlanda, zwłaszcza zewnętrzna, nie obiega prostokątnego pola w sposób ciągły, lecz składa się z czterech prostych odcinków powiązanych na narożnikach przy pomocy zdobiny, przypominającej kształtem linię andegaweską (Tabl. II, 5 — 7; Tabl. III, 15 — 18). Bukiet wypełniający pole środkowe składa się z kilku gałązek tkwiących w dzbanku najczęściej dwusznym. W skrzyniach o pojedynczym obramieniu pola zdobniczego (ryc. 7) gałązki rozstawione są w kształcie szeroko rozłożonego wachlarza, w innych, gdzie pole środkowe jest bardzo wydłużone ale wąskie, gałązki bukietu rozwijają się w kierunku poziomym. W niektórych skrzyniach widać próby skrócenia pola środkowego przy pomocy wstawek pionowych, umieszczonych przy krótszych bokach wewnętrznego prostokąta (ryc. 2).

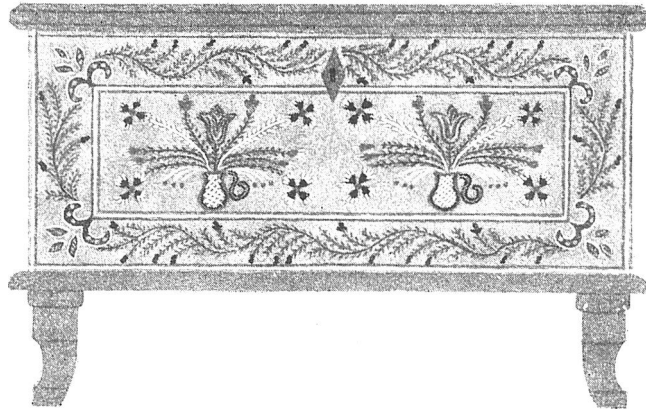
Ściany boczne skrzyń morawickich posiadają krawędzie obwiedzione szerokim na kilka cm pasem, w kolorze wiśniowym, który wyjątkowo w jednej ze skrzyń, przypisywanej Michałowi Sikorskiemu (ryc. 1), podkreślony jest białymi kreskami i wypełniony takąż plecionką. Pole środkowe zamalowane jest jednolicie kolorem odpowiadającym barwie ścian w licowej, a na tym, suchym pędzlem porobione „chmury” t.j. szeregi muśnięć lub falistych pociągnięć farbą wiśniową biegnących bądź pionowo (ryc. 1, 2, 5) bądź odśrodkowo (ryc. 3). Na przekątniach pola środkowego krzyżują się dwie linie faliste, wykonane zazwyczaj białą farbą. W punkcie ich przecięcia rozwija się ornament w formie wachlarzowato ułożonych zespołów różnobarwnych listków (ryc. 1, 5). W niektórych wypadkach ornament środkowy ujęty jest w prostokątną ramkę (ryc. 3). Na końcach kreski falistych, przecinających w narożnikach pola, malowano zazwyczaj po dwa lub trzy listki, podobnie jak w zdobinie środkowej (ryc. 5).



RYC. 2



RYC. 3



RYC. 8

Do opisanego tu sposobu zdobienia boków nawiązuje również skrzynia przedstawiona na ryc. 2, w której ornament środkowy złożony z listków, umieszczony jest w prostokątnym polu, przekreślonym dwiema liniami falistymi. Na zewnątrz narożników prostokąta namalowane są liliowate zdobiny, wywodzące się zapewne z owych listków, o których mówiłem poprzednio.

Inaczej rozwiązuje zagadnienie zdobienia boków skrzyń Józef Sikorski z Cholerzyna, oraz Michał Czech z Mnikowa. W skrzyniach tych cały bok pokryty jest jednolicie żółtym kolorem tła. Wzdłuż boków biegnie szeroka rama z przecinających się prostych kreskach, między którymi Czech umieszcza girlandę (ryc. 7) lub plecionkę, powstałą z dwóch przecinających się linii falistych. Pole środkowe zostawia Czech puste, lub umieszcza w pośrodku kolistą zdobinę, ułożoną z klinowatych listków. Michał Sikorski daje wazon z kwiatami.

Prócz opisanego wyżej typu skrzyń zdobionych jednym bukietem kwiatów w ramie z leżących prostokątów i girland, spotyka się też skrzynie, które zasadniczym rozplanowaniem ozdób nawiązują do morawickich, jednakże środkowe pole leżącego prostokąta wypełnia nie jeden, lecz (ryc. 8) dwa lub nawet trzy obok siebie ustawione bukiety kwiatów (ryc. 4 i 9). Boki tych skrzyń nie posiadają charakterystycznych dla odmiany poprzedniej „chmur” wykonanych

suchym pędzlem, lecz wazon z bukietem kwiatów, zamknięty najczęściej w dwóch wpisanych w siebie prostokątach, między którymi biegnie girlanda, powiązana na rogach zdobinami liliowatymi (ryc. 4).

Różnice między dwoma odmianami skrzyń morawickich widoczne są również w kolorze tła i doborze zdobin. Nie sądzę, aby to było wyłącznie dziełem przypadku, że na 10 skrzyń morawickich, stanowiących odmianę pierwszą, skopiowanych dla P. I. B. Szt. L. w różnych wsiach, jedna zaledwie posiadała barwę zieloną. Według informacji p. A. Konieczki, który przeprowadził badania w Morawicy, na dwanaście skrzyń typu morawickiego, które nie zostały skopiowane, gdyż powtarzały motywy znane skąd inąd, wszystkie malowane były na tle żółtym i posiadały charakterystyczny motyw rozłożystego bukietu w obramieniu leżących prostokątów i girland. Z tych skrzyń pięć, z których 3 wykonał Joachim Sikorski, odpowiadało ryc. 5, trzy różniły się od tamtych drobnymi szczegółami, trzy odpowiadały skrzyni przedstawionej na ryc. 1, jedna zaś była mała (45×90 cm) i posiadała 2 prostokąty z girlandami, obrzeżającymi motyw środkowy, mniej niż zwykle zagęszczony.

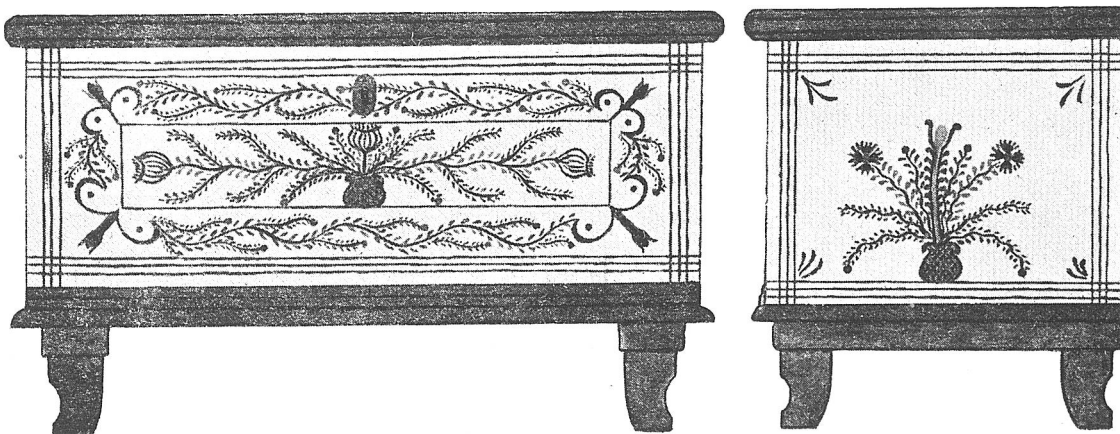
Skrzynie malowane na zielono są wogóle rzadkie i łączą się zwykle z odmianą drugą. Na 5 znanych mi skrzyń należących do tej grupy, jedna tylko posiada tło malowane na żółto.

Porównując zespół elementów zdobniczych, występujących w obydwu odmianach skrzyń morawickich, nie sposób nie zwrócić uwagi na szereg wpadających w oko różnic. Dla skrzyń grupy pierwszej charakterystyczną zdobiną, występującą we wszystkich bukietach, są tzw. przez lud „astry” tj. kwiaty o podstawie kielichowatej, z którą łączy się szereg drobnych listeczków (Tabl. II, 1). Obok tej zdobiny w partiach środkowych spotyka się jeszcze kolisty kwiat w formie słonecznika, posiadającego w środku spiralę (Tabl. II, 2) lub przekreślone kółko (Tabl. II, 4). Poza tym trafia się niekiedy trójkątny pączek (Tabl. II, 3). W skrzyniach odmiany drugiej zespół form kwiatowych jest bez porównania obfitszy (Tabl. III, 1—7, 11—14). Najczęstszą jednak formę stanowi kwiatek z luźnych czterech płatków na krzyż ułożonych, z których wybiegają na zewnątrz charakterystyczne trzy pręciki (Tabl. III, 1 i 2). Bukiety centralne lub środkowe łądygi bukietów bocznych miewają kwiaty w kształcie główek maku (Tabl. III, 6) lub kielichów tulipanu (Tabl. III, 7 i 11). W rogach pól środkowych, u skrzyń należących do odmiany drugiej występują czterolistne zdobiny kwiatowe (Tabl. III, 8 — 10), nie spotykane zupełnie w odmianie pierwszej skrzyń morawickich. Sposób wykonania girland ani też liliowate zdobiny na narożnikach (Tabl. II, 5—7 i Tabl. III, 15 — 18) nie różnią się od siebie w obu odmianach w sposób zasługujący

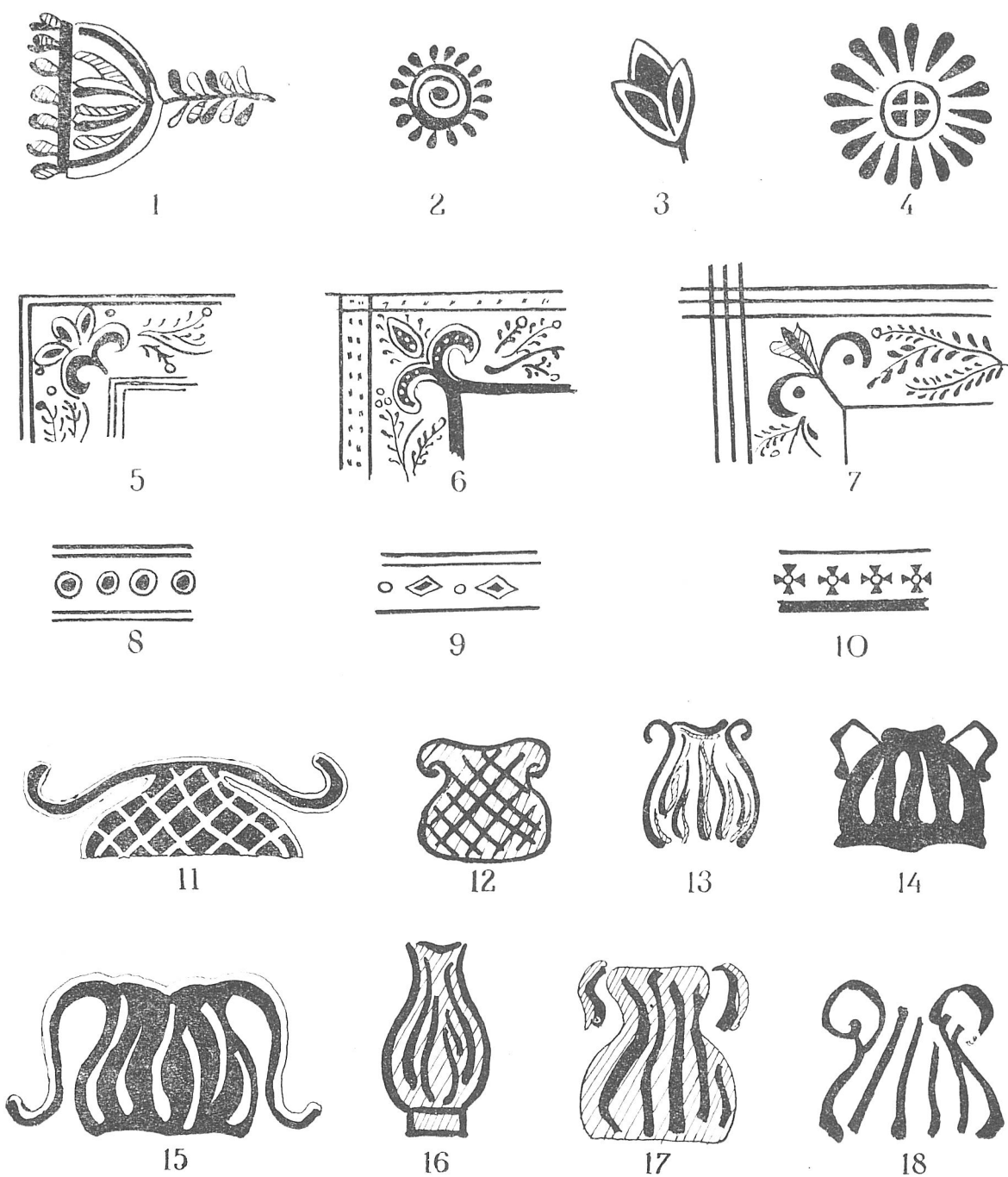
na uwagę. Uderza natomiast w skrzyniach odmiany drugiej brak ornamentów geometrycznych, wypełniających pola puste między wpisanymi w siebie prostokątami. Kolorystyczne rozwiązanie w obydwu odmianach jest zasadniczo podobne. Skrzynie uboższe (np. na ryc. 7) posiadają niekiedy tylko trzy barwy. Żółtą pokryte jest tło, czerwoną krawędź wieka i podstawa oraz zasadniczy rysunek ornamentu (girlandy, bukiet, wazon i część prostych kresek rozgraniczających pola), zieloną zaś barwa użyta jest pomocniczo do zaznaczenia szczegółów na wazonie, części listków w girlandach i bukiecie, oraz linii obrzeżających.

Zazwyczaj gama barw spotykanych na skrzyniach typu morawickiego jest bez porównania szersza. Ornament o przeważających tonach czerwonych posiada szereg szczegółów (łądygi, girlandy, listki, drobne kwiatki etc) wykonane kolorem zielonym, niebieskim, różowym, białym. Na skrzyniach o tle ciemno-zielonym prócz czerwieni, która przeważa, spotyka się barwę jasno-zieloną, żółtą, białą a nawet czarną.

Różnice zachodzące między dwu omawianymi odmianami skrzyń typu morawickiego nasuwają w pierwszej chwili wątpliwości, czy pochodziły one z tych samych pracowni. Zwłaszcza różnice w doborze elementów zdobniczych zdawały się stawiać pod znakiem zapytania wypowiedzi informatorów, którzy skrzy-



RYC. 6

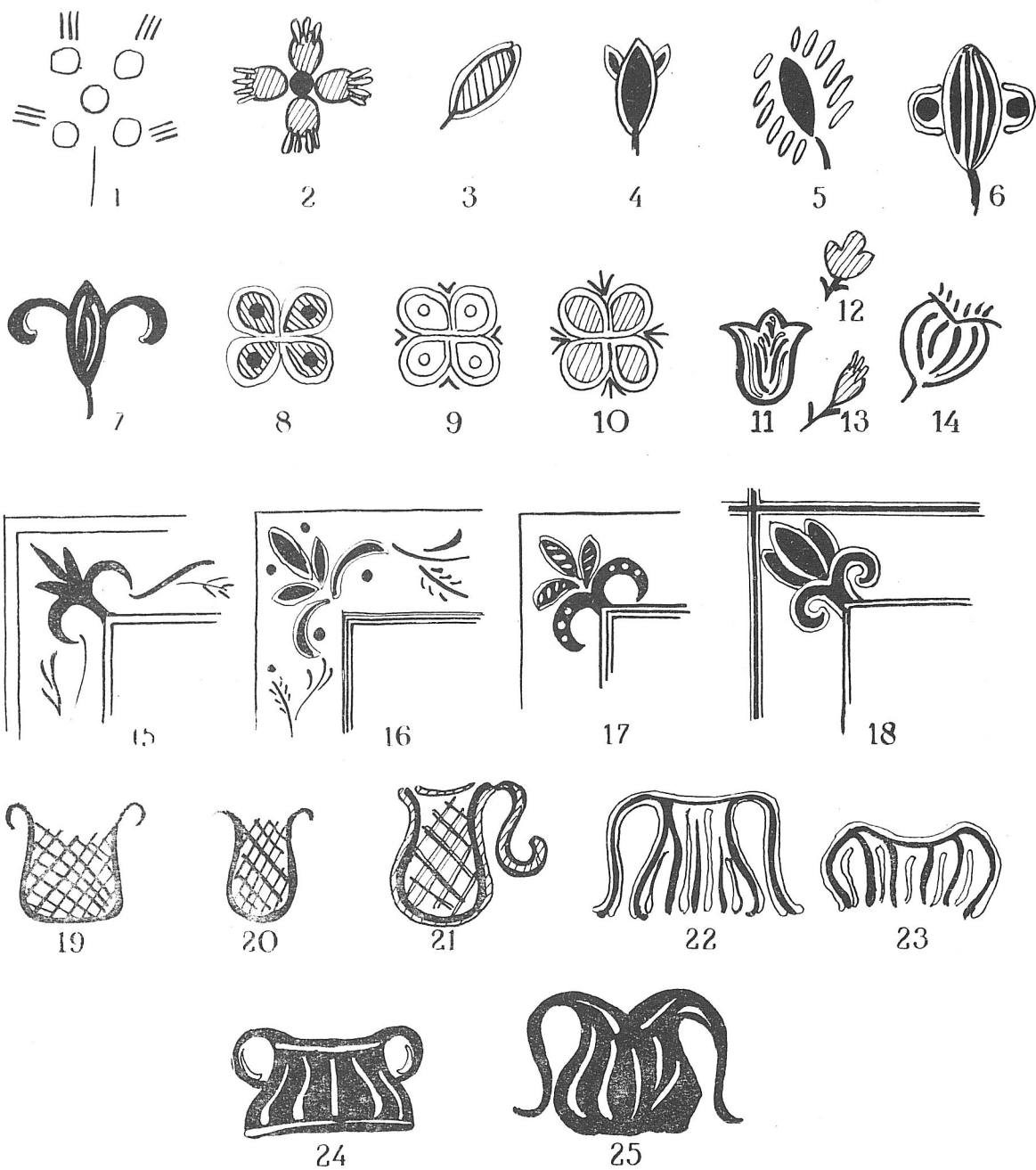


TABL. II

nie tak różne jak przedstawione na ryc. 3 i 4 przypisują ręce tego samego Joachima Sikorskiego. Wątpliwość ta jednak odpada skoro w wypadkach wyjątkowych mamy obok siebie na jednej skrzyni elementy zdobnicze właściwe obu odmianom skrzyń morawickich. Wypadek taki zachodzi na skrzyni malowanej przez Józefa Sikorskiego (ryc. 6), która na ścianie licowej posiada „astry”, z boku zaś lukiet z charakterystycznym dla odmia-

ny drugiej czterolistnym kwiatkiem. Podobny wypadek zachodzi też na niereprodukowanej w tej pracy skrzyni nieznanego autora, należącej do odmiany drugiej, znalezionej w Burowie a zakupionej w Liszkach. Na desce „podnóżka” (przedstawionego na Tabl. I, 9) wykonany jest ornament przypominający swym wyglądem połowę płaskiego bukietu z „astrami”.

Przytoczone dwa wypadki mieszania



TABL. III

zdobin obydwu odmian na jednym okazie wskazują dowodnie, że obydwa rodzaje skrzyń mogły być dziełem tych samych pracowników.

Wyjaśnienie genezy typu skrzyń morawickich nasuwa znaczne trudności. Pojawienie się na obszarze opanowanym przez skrzynie innego typu tuż pod bokiem tak silnego i atrakcyjnego ośrodka zdobniczego, jakim była do niedawna Skawina, — skrzyń o zupełnie odmiennej kon-

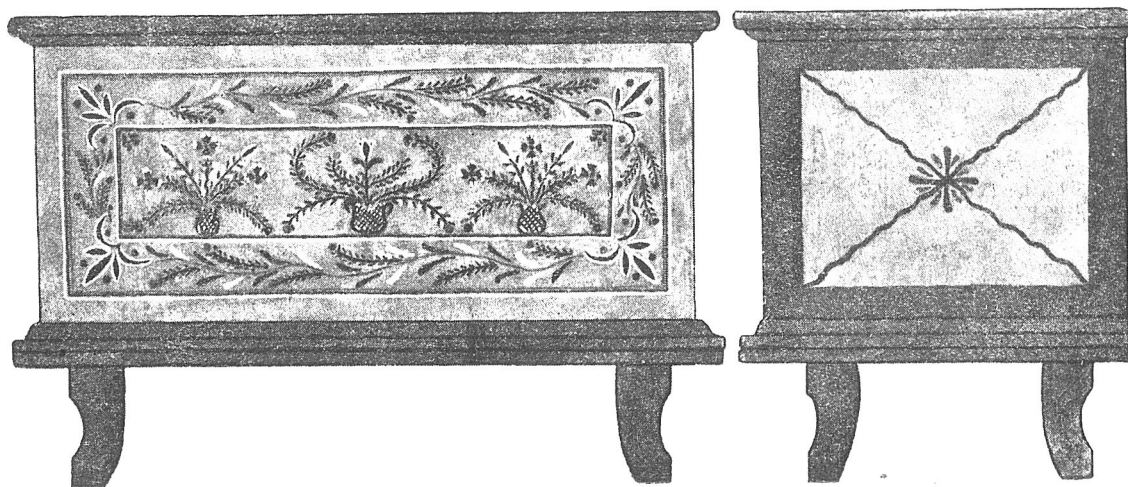
strukcji ornamentu i innym zespole elementów zdobniczych, nasuwa przypuszczenie, że zostały one tu przeniesione lub zapożyczone. Prawdopodobieństwo obcego pochodzenia typu morawickiego jest tym większe, że jak wiemy ojciec pracujących w Morawicy braci Sikorskich: Jacenty był człowiekiem obcym, przybyłym zza Wisły, który jako stolarz mógł przynieść i rozpowszechnić nowe formy zdobnicze. Wyjaśnienie takie nie

jest jednak zadawalniająca, gdyż ani na terenach sąsiednich, ani w ogóle na obszarze Polski nieznany jest dotychczas typ skrzyń malowanych o ornamentie rozwiązanym w sposób zbliżony do spotykanego w typie morawickim, a zwłaszcza w jego odmianie pierwszej. Jedyny znany dotychczas okaz skrzyni, w której ściana licowa posiada ornament zamknięty w leżącym prostokącie otoczonym girlandą kwiatów zanotowany został na Kaszubach<sup>8)</sup>. Trudno byłoby tu oczywiście myśleć o jakimś związku ze skrzyniami morawickimi. Daleko prawdopodobniejsze wydaje mi się przypuszczenie, że interesujący nas sposób malowania skrzyń jest wytworem miejscowym, który powstał i rozwinął się w Morawicy w oparciu o lokalne tradycje zdobnicze. Za ogniwo wiążące skrzynie morawickie z innymi skrzyniami krakowskimi można by uważać odmianę drugą, której lico skrzyni, pomalowane przeważnie na zielono, ujęte jest prostokątną leżącą ramą z girlandą kwiatów, wypełnioną dwoma lub trzema stojącymi obok siebie bukietami kwiatów.

Zwyczaj ujmowania ściany licowej skrzyń prostokątną obwódką jest w okolicy Krakowa bardzo rozpowszechniony<sup>9)</sup>. Niekiedy, jak wynika z materiałów zebranych w roku bieżącym, wąska obwódka przeistacza się w szlak szeroki na kilka cm, w którym między dwie linie proste wprowadzona jest np. plecionka z dwu przecinających się linii falistych

lub ornament z kropek. W innych znowu przypadkach zdarza się, że wzdłuż krawędzi ściany licowej malowano girlandę z drobnych listków i kwiatków. Połączenie tych dwóch elementów t. j. linearnego obramienia pola zdobniczego z girlandą i podniesienia ich ze stanowiska zdobin drugorzędnych do roli równorzędnej z umieszczonymi w środku bukietami kwiatów (ryc. 7 i 3), a w końcu nawet dominującej, jak to mamy w bogatych skrzyniach odmiany pierwszej (ryc. 5), jest wytworem szkoły morawickich stolarzy-zdobników. Niektóre skrzynie morawickie, zwłaszcza zdobione trzema bukietami, nawiązują wyraźnie do częstych w krakowskich skrzyń z malowanym na środku ściany licowej wiankiem, umieszczonym między dwoma bukietami. Zwykle, jak to widzimy na przykład na skrzyni Joachima Sikorskiego (ryc. 4), bukiet środkowy niedwuznacznie swą formą nawiązuje do kształtu wianka. W poszczególnych zdobinach spotykanych na tych skrzyniach znajdziemy pewne podobieństwo do zdobin z innych skrzyń krakowskich (np. motyw czterolistnego kwiatka z pręcikami).

Nowością wniesioną przez szkołę morawicką do inwentarza zdobin w ludowym meblarstwie krakowskim jest motyw „astrów” (Tab. II, 1), którego nie spotyka się na skrzyniach wyprodukowanych w innych ośrodkach. Być może, w przyszłości, po przeprowadzeniu gruntowniejszych badań, uda się wyjaśnić, kto był



RYC. 9

twórcą typu skrzyń morawickich i kto dał początek owej „szkole” zdobniczej, skupiającej kilka pracowni stolarskich. Niewątpliwie wypracowanie obydwu odmian typu morawickiego należy przypisać Sikorskim, niewiadomo tylko, czy dokonał już tego Jacenty i przekazał swym synom w spadku gotowe wzory, czy któryś z jego następców. Biorąc tę drugą ewentualność pod uwagę, należałoby przyjrzeć się baczniej osobie Joachima Sikorskiego, którego tradycja wskazuje jako wybitnego stolarza-zdobnika.

Na podstawie kilkunastu okazów skrzyń morawickich, z których zaledwie połowa jest jako tako autoryzowana, trudno jest wstąpić w analizę twórczości artystycznej poszczególnych pracowni, czy też zastanawiać się nad kwestią związków i wpływów zachodzących między nimi. Fakt, że spotyka się skrzynie niemal identyczne, pochodzące z różnych pracowni świadczył by za tym, że — przynajmniej jeśli chodzi o warszlaty znajdujące się w samej Morawicy — produkcja artystyczna tego ośrodka była bardzo wyrównana. Od rozpowszechnionych wzorów odbiegają prostotą rysunku i przejrzystością ornamentu skrzynie Jó-

zefa Sikorskiego z Cholerzyna (ryc. 6) i Michała Czecha z Mnikowa (ryc. 7). Podobne cechy zdradzają dwie znalezione w Cholerzynie skrzynie należące do odmiany drugiej (ryc. 9). Nie jest wykluczone, że autorstwo ich należałoby przypisać mieszkającemu w tej wsi Józefowi Sikorskiemu.

Skrzynie typu morawickiego, wyrabiane głównie na miejscu w Morawicy, w mniejszej zaś ilości w sąsiednim Cholerzynie i Mnikowie (pracownia Michała Czecha) rozchodziły się przeważnie w obrębie parafii morawickiej, gdzie wyroby Sikorskich cieszyły się dużym wzięciem i ustaloną sławą. Ponad to sprzedawano je na jarmarkach przede wszystkim w Krzeszowicach, gdzie kupowano je do wsi okolicznych. W świetle dotychczasowych badań wydaje się, że zasięg skrzyń typu morawickiego nie poczynił postępów w kierunku południowym, czy południowo-zachodnim. Przyczyna tego zjawiska leży być może w tym, że wsie położone w kierunku Wisły nasycone były wyrobami pochodzącymi z innych, równie atrakcyjnych, ośrodków jak np. z Kaszowa — gdzie malowaniem skrzyń zajmowała się rodzina Zaków—Nowej Wsi Szlacheckiej czy Liszek.

#### P R Z Y P I S Y :

1. Morawica leży na obszarze dawnego Wolnego Miasta Krakowa, które dopiero w roku 1848 zostało przez Austrię pochłonięte.
2. W związku z pracami przy budowie zginął Piotr Sikorski, poniósł bowiem śmierć pod gruzami przewróconego rusztowania.
3. Dziełem ich między innymi jest stojący do dziś chór w kościele morawickim, a poza tym według informacji miejscowego proboszcza, któryś z Sikorskich (może Michał) był autorem grupy rzeźb na Krzyżu w Morawicy.
4. Np. Janowi Sikorskiemu pomagała na starość w malowaniu skrzyń żyjąca do dziś córka Katarzyna Korpak, Joachimowi Sikorskiemu znów córka jego Helena.
5. Według informacji zebranych przez A. Konieczkę.
6. Tak będę w dalszym ciągu niniejszej pracy nazywał skrzynie wychodzące z pracowni braci Sikorskich i ich uczniów.
7. T. Seweryn, Krakowskie skrzynie malowane, Kraków 1928.
8. Skrzynia z Brus w pow. chojnickim publikowana przez B. Stelmachowską (Sztuka Ludowa na Kaszubach — str. 18, Poznań 1937).
9. Por. materiał publikowany w pracy Seweryna.
10. Zasięg typu skrzyń morawickich badany jest obecnie w drodze ankiety przesyłanej do szkół.

#### BAHUTS PEINTS DE LA RÉGION DE MORAWICE PRÈS DE CRACOVIE.

Parmi les objets peints que l'on trouve encore aujourd'hui dans les chaumières polonaises, les bahuts se distinguent par la richesse de leurs couleurs et de leurs motifs décoratifs et parmi eux, tout particulièrement ceux de la région de Cracovie. Ici, l'auteur publie et caractérise du point de vue artistique un certain nombre de coffres découverts par lui dans l'arrondissement de Morawice près de Cracovie. Le caractère de leur décoration les fait différer du type décoratif de ceux de Cracovie. Ces bahuts qui datent de la fin du XIX-e siècle et du commencement du XX-e, sont l'oeuvre des frères Sikorski.



# WIELKOPOLSKIE SIESIENKI

JADWIGA PIETRUSZYŃSKA-SOBIESKA

Badania muzyczno-etnograficzne, jakie na terenie Wielkopolski prowadziłam w r. 1934<sup>1)</sup> w związku z opracowywaniem dudów wielkopolskich<sup>2)</sup> ujawniły istnienie nienotowanego dotychczas w Polsce, skromniutkiego instrumentu, którego znaczenie etnograficzne okazało się bardzo poważne. Instrument ten lud wielkopolski określa nazwą: siesienki, siersienki, sieszynie, sieszynki lub pancharzyna.

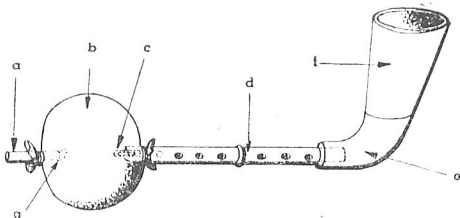
Budowa jego, uwidoczniła na ryc. 1, jest bardzo prosta: w zbiorniku powietrznym (b), sporządzonym z pęcherza zwierzęcego (zwykle krowiego), nadymanym ustami grającego za pomocą osadzonej w pęcherzu rurki przewodowej (a), umieszczona jest piszczałka melodyczna (d) ze stroikiem klarnetowym (c). Piszczałka ta posiada 7 otworów palcowych: sześć na wierzchniej stronie, siódmy — na spodniej (zaznaczony na rycinie linią kreskowaną). Na piszczałce osadzony jest rezonator w formie kolana (e), zrobionego z drzewa, obciągniętego skórą,<sup>3)</sup> a zakończonego mosiężnym kielichem (f).

Zasada działania tego instrumentu jest następująca: powietrze wdmuchiwane przez grającego, wypełnia worek pęcherzowy, który stanowi dla piszczałki komorę powietrzną. Ponieważ powietrze cofnąć się nie może, bo grający zatyka otwór wdmuchu językiem, a sprytniejszy przyczepi gwoździkiem kawałek skórki, którą — jak normalnie przy zasadzie

wentylowej — powietrze, szukając ujścia, przycisnie do otworu wlotowego i zamknie go (ryc. 1. g), przeto zwróci swoje uderzenie w kierunku piszczałki melodycznej i zadmie ją, wprowadziwszy stroik w stan czynny (ryc. 2 AB). Otrzymujemy dźwięk, wzmocniony następnie przez kielich rezonansowy.

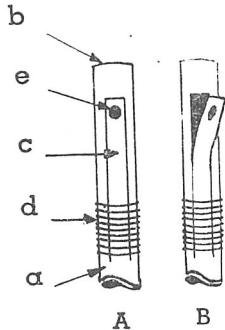
Technika gry na siesienkach jest taka jak na dudach (ryc. 5): piszczałkę ujmują obie dłonie grającego: lewa wyżej, prawa niżej. Lewa obsługuje cztery dziurki: wielki palec na spodniej dziurce, na dalszych trzech dziurkach trzy następne palce. Trzy palce prawej ręki obsługują trzy pozostałe dziurki.

Piszczałka melodyczna, ponieważ wzięta jest od dudów, zwie się tak jak przy dudach „przebierką”, jako że przebierają na niej palce grającego. Przebierka ta zrobiona jest z drzewa śliwkowego lub z gruszy, stroik zaś zwany „trestką” (treść?) z trzciny nadwodnej, rosnącej na piaskach rzecznych (*Phragmites communis* Trin.). Wyrób trestki polega jedynie na usunięciu rdzenia z trzciny, zrobienia odpowiedniego nacięcia na języczek i zalepieniu górnego końca rurki woskiem (ryc. 2). Języczek, wobec głębokiego nacięcia, umocniony jest owinięciem z nici, które chroni od dalszego naddzierania cięcia przy wibracji, a jednocześnie służy do strojenia tonu własnego trestki. Przesuwając w górę lub w dół zwoje nitki, uzyskuje się skrócenie lub wydłużenie języczka drgającego czy-

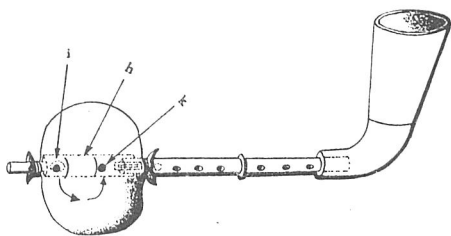


RYC. 1

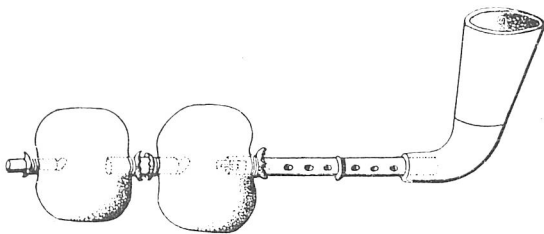
- A. Stroik klarnetowy w stanie spoczynku:  
 a. rurka stroikowa,  
 b. zamknięcie rurki woskiem,  
 c. nacięcie języczka,  
 d. owiązanie języczka nitką,  
 e. obciążenie woskiem  
 B. Stroik tenże w stanie czynnym.



RYC. 2



RYC. 3



RYC. 4

li podwyższenie lub obniżenie tonu stroika. Temu samemu celowi służy (ryc. 2) obciążenie języczka woskiem. Ujęcie wosku powoduje zmniejszenie masy ciała drgającego czyli podwyższenie tonu, dodanie — powiększenie masy czyli obniżenie tonu.

Wielkopolskie siesieńki nie zawsze mają kielich rezonansowy. Najczęściej używane są bez niego, jako sama przebierka osadzona w pęcherzynie. Pęcherz bowiem ma zapewnić piszczalce, mniejszym wysiłkiem ze strony gracza<sup>1)</sup>, nieprzerwany dopływ powietrza. Zapas komory powietrznej może gracz uzupełniać

w miarę swoich możliwości, niezależnie od frazy melodycznej. Na użycie takiego usprawnienia w zadęciu wpłynąć mógł i charakter naszej melodyki, której obce są wszelkie kadencje i półkadencje, w czasie których grający może zaczerpnąć oddechu, natomiast właściwy jej jest dynamizm i bogata ozdobność, wymagająca stałego napięcia oddechu.

Druga forma siesieniek, którą wskazuje ryc. 3 jest o tyle odmienna, że piszczalka melodyczna osadzona jest nie bezpośrednio w pęcherzu, lecz w obsadzie drewnianej (ryc. 3-h), połączonej z rurą wlotową. Powietrze wdmuchiwane napędza komorę powietrzną poprzez otwór (i), zamykany wentylem (uwidoczonym na rycinie 3 linią kreskowaną) i wprowadzone zostaje do piszczalki przez podobny otwór (k) nie mający już przykrycia wentylowego. To udoskonalenie daje w wyniku lepsze uszczelnienie i sztywniejsze osadzenie piszczalki melodycznej, dogodniejsze do uchwytu. Trzecia forma siesieniek (ryc. 4) posiada nie jeden lecz dwa worki pęcherzowe. Jest to typ dwukomorowy. Drugi worek, uciskany lewym ramieniem grającego, tłoczy powietrze do rury piszczalkowej. Grający zyskuje na tej konstrukcji to, że posiada do dyspozycji większy zasób powietrza zadęciowego.

Celowość budowy siesieniek, zwłaszcza w postaci dwukomorowej, zrozumiemy lepiej — gdy zdamy sobie sprawę z tego, iż siesieńki były instrumentem ćwiczebnym, zaprawiającym do gry na dudach. Dlatego to siesieńki posiadają zarówno przebierkę dudową — by grający uczył się dudowego palcowania, jak też drugi wór pęcherzynowy — dla wprawienia się w uciskanie wora na przyrządzie muzycznym lżejszym od dudów a o podobnej do nich konstrukcji. W całości bowiem siesieńki przedstawiają niejako miniaturę dudów tak pod względem wielkości jak i ciężaru instrumentu, z pominięciem piszczalki burdonowej i dymki ręcznej (ryc. 5).

Na siesieńkach grają chłopcy 8 — 12 letni, przyszli dudziarze, mając możliwość nabrania odpowiedniej techniki grania



RYC. 5. Dudziarz Wielkopolski. Powiat Jarocin.

w czasie długich godzin pasania bydła. Gbok ćwiczebnego należy więc instrument ten uważać za pasterski.

Dziś siesieńki wyszły już z użycia. Do ćwiczenia używana jest sama przebierka dudowa, bez obsadzenia w pęcherzu, zadymana wprost ustami. Gdy chłopak nieco podrośnie wyciąga ojcu dudy — zwykle pokryjому — przy pomocy towarzyszy, objuczają się tym ciężkim instrumentem i próbuje swych umiejętności w ukryciu dopóty; dopóki nie nabierze jakotakiej wprawy. Wtedy produkuje swą sztukę ojcu, który zwykle — rad z następcy — chętnie chłopca poducza i przekazuje w przyszłości swój instrument lub w zimowe wieczory sam buduje chłopakowi nowe dudy.<sup>5)</sup>

Nasi najstarsi dziś dudziarze, przeważnie 80-letni, za swych chłopięcych, pasterskich lat grali jeszcze na siesieńkach własnej roboty i dziś dokładnie umieją opowiedzieć jak ten instrument zrobić. Pokrywające się wiadomości o siesieńkach, ich budowie i zastosowaniu ma odc kilku dudziarzy z terenu Wielkopolski.

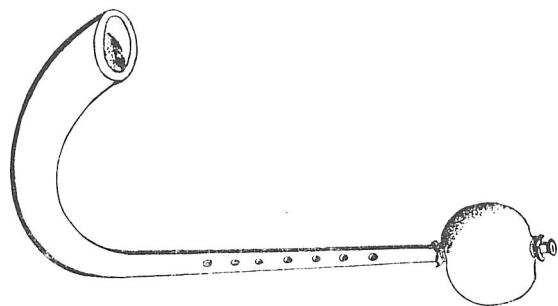
Jeśli chodzi o etymologiczne pochodzenie nazwy siesieńki, to doszłam jedynie do następujących przypuszczeń:

Nazwa może być albo naleciała, albo

swojska. Za pierwszym przemawia fakt że w Beskidzie Śląskim używana jest nazwa „szaszyna“, „sasyna“ lub „siasina“ na określenie „rośliny nadwodnej“, z której wyrabiają „piszczki“ czyli stroiki klarнетowe<sup>6)</sup>. Jest to niewątpliwie trzcina (*Phragmites communis Trin.*) rosnąca na piaskach rzecznych stosowana powszechnie również przez lud wielkopolski do wyrobu stroików dudowych. Możliwe że nazwa siasina dała tam podstawę do utworzenia nazwy „siesieńki“, a ta przejęta została przez lud wielkopolski od ślązan, jako że szlak kultury dudowej ongiś tamtędy przechodził. Za pochodzeniem swojskim nazwy siesieńki przemawia zaś to, że lud wielkopolski ma w swym słownictwie czasownik „siersienić“ (odsiersienia czyli szerszenia. Za szerszenia mają trutnia, gza końskiego, pasikonika i trzmiela<sup>7)</sup>). Siersienić to znaczy chrzęścić, bzykać, może więc owo siersienienie dało początek nazwie siesieńki, tymbar dziej, że siesieńki użyte bez kielicha rezonansowego nie są instrumentem donośnym. Bezapelacyjny jest jedynie swojski źródłosłów nazwy „pancharzyna“, ponieważ tym mianem lud wielkopolski określa pęcherz bydłocy.

Siesieńki wielkopolskie — tak jak my je dziś znamy i dziś o nich słyszymy — występowały łącznie z wielkopolską kulturą dudziarską. Nie znaczy to, by nie mogły ongiś występować jako instrument samodzielny, niezależny od dudów.

Jeśli śledzić będziemy poza Wielkopolską rozpowszechnienie siesieniek, to znajdziemy je wśród Słowian na tym szlaku dudziarskim, którego prąd przyniósł rzekomo dudy i do Wielkopolski<sup>8)</sup>. I tak znajdziemy identyczny typ siesie-



RYC. 6

niek na Bałkanach w dzisiejszej Bułgarii pod nazwą „ruźnica”, służący zarówno jako samodzielny instrument pasterski jako też i ćwiczebny do gry na dudach. Są poszlaki skłaniające do stwierdzenia, że na terenie Czech istniały również jednokomorowe siesieńki. U Słowian Banatu dziś jeszcze napotyka się siesieńki pod nazwą „dvonjci”. Jest to w pęcherzu wołowym osadzona dwoista piszczałka klarnetowa, jedna użyta jako melodyczna, druga prawdopodobnie jako bordunowa. Pęcherze zwierzęce, użyte jako komora powietrzna, występowały jeszcze nad środkową Wołgą u Czeremisów, Mordwinów i Czuwaszów. Poza Europą dziś jeszcze są one w użyciu w Indiach i Persji.

Jeżeli chodzi o teren Europy to w pomoc naszym dociekaniam przychodzą europejscy teoretycy muzyczni 16 wieku<sup>1)</sup>). Wymieniają oni instrument, analogiczny w budowie do siesieniek, występujący pod nazwą „Platerspiel”, ang. „bladder pipe” (bladder — pęcherz). Nie zachował się wprawdzie żaden jego egzemplarz, jedynie pomniki malarskie, z których jednak można sądzić o budowie instrumentu (ryc. 6). Widocznie in-

strument ten musiał już wtedy posiadać duże znaczenie i rozpowszechnienie, skoro umieszczony został przez teoretyków w opisach instrumentarium Europy, tym więcej, że znajdujemy go często na obrazach dawnych mistrzów w rękach rozmaitych postaci. Najstarszy zabytek malarski Platerspielu uwidocznił na rycinie 6 pochodzi z wieku 13-tego.

Z tego jednak, że tego typu instrumenty znajdują się, jak zaznaczyliśmy, tu i ówdzie rozsiane po Europie czy poza nią, nie należy koniecznie i wyłącznie sądzić, iż rozeszły się one z jednego wspólnego źródła, że przysły np. z Indii do Persji lub z Bułgarii do Wielkopolski. Bowiem podobne warunki życia — jak w tym przypadku warunki życia pasterskiego — mogły stworzyć niezależne od siebie, pod różnymi szerokościami geograficznymi, instrumenty podobne czy identyczne z wykorzystaniem tych materiałów, które pasterskim ludom były najbardziej dostępne.

Stwierdzając, że siesieńki, instrument pasterski i ćwiczebny, istnieje w Wielkopolsce, możemy równie słusznie sądzić, że powstał on tu na miejscu samodzielnie.

Ryc. 1, 2, 3, 4 i 6 wykonał R. Urban.

#### P R Z Y P I S Y:

1) Objazd rowerowy z fonografem niemal wszystkich powiatów Wielkopolski, położonych między Wartą a d. granicą państwową.

2) Wynikiem była praca J. Pietruszyńska — Dudy Wielkopolskie, Poznań 1936. Archiwum Etnograficzne Instytutu Zachodnio-Słowiańskiego U. P. Zesz. 2. Nakład zniszczony przez wojnę.

3) Robią to z dwu drążonych połów drzewa, z drążonego korzenia sośniny o odpowiednim zagięciu lub z moczonego i gotowanego drzewa, dającego się nagiąć. W południowych okręgach Wielkopolski, zwłaszcza w Rawickim i Gostyńskim, na kolano używa się rogu bydłowego w formie spojonych opaskami metalowymi obrączek rogowych.

4) Lud wielkopolski grających na instrumencie powszechnie nazywa graczami, „groczi”.

5) W r. 1934 napotkaliśmy w Wielkopolsce 12-letniego dudziarza — Józia Przykotę, pow. Rawicz, który już grywał po wesolach.

6) K. Moszyński — Kultura ludowa Słowian cz. II, Kraków 1939 PAU z. 2 str. 1283.

7) Na uprzykszonego chłopaka też mówi się „ty siersieniu”.

8) W pracy mej op. cit. zanotowano 198 dudziarzy i 20 kozłarzy praktykujących w r. 1934 w Wielkopolsce.

9) K. Moszyński op. cit. str. 1283 i dalsze.

10) M. Agricola Musica instrumentalis deutsch. Wittenberg 1528/45. Publ. älterer prakt. u. theor. Musik-Werke t. 20. Lipsk 1896. Seb. Virdung: Musica getutscht und ausgezogen Basel 1511 Publ. ält. u. theor. Musik-Werke t. 1.

#### LES „SIESIENKI” DE GRANDE POLOGNE.

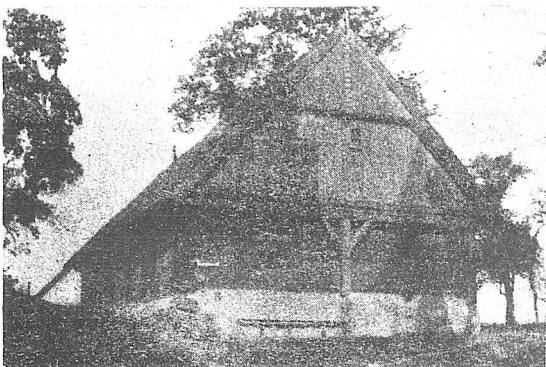
Les „siesienki” sont d’anciens instruments populaires de musique, semblables à des cornemuses; aujourd’hui ils disparaissent et ne sont presque plus employés. Ils ont été découverts par l’auteur au cours d’études faites sur place en 1934 et c’est la première fois qu’ils sont cités dans une publication polonaise. L’auteur, en décrivant la forme et la construction de ces „siesienki” distingue deux types essentiels, explique leur importance du point de vue musical, définit le rôle de la siesienka comme instrument pastoral et comme instrument pouvant servir à s’exercer à jouer de la cornemuse; l’auteur les compare aux instruments semblables des autres pays et leur trouve des précurseurs dont l’un du XIII-e siècle.

# DZIAŁ INFORMACYJNY

## BADANIA BUDOWNICTWA LUDOWEGO

### PRZEZ ZAKŁAD ARCHIT. POLSKIEJ POLIT. WARSZ.

KAZIMIERZ PIECHOTKA



**MAZURY. WIEŚ WIELKI JAWOR.**

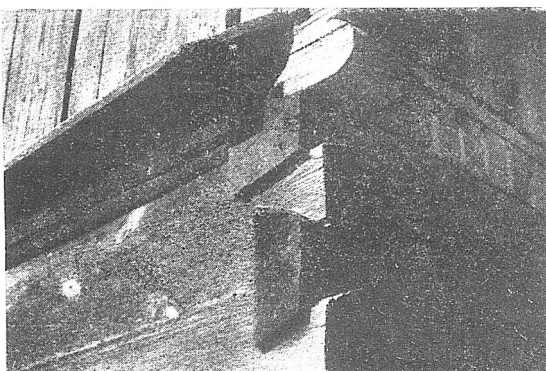
Dom mieszkalny.

Zdjęcie Zakł. Arch. Polskiej.



**PUSZCZA JAŃSBORSKA. Dom mieszkalny.**

Zdjęcie Zakł. Arch. Polskiej.



**PUSZCZA JAŃSBORSKA. Osada Kamień.**  
Detal węgła.

Zakład Architektury Polskiej w swych studiach nad budownictwem ludowym wyodrębnia dwa kierunki badań: pierwszy stanowi zagadnienia związane z określonym terenem. Granice jego w początkowym stadium wyznacza się na podstawach etnicznych, geograficznych lub historycznych. Celem badań jest określenie istoty i zasięgu typu budowlanego, czyli w konsekwencji wyznaczenie regionu budowlanego, wraz z wyjaśnieniem czynników powodujących powstanie regionu. Pod pojęciem typu regionalnego rozumie się zespół planu, bryły, materiału, konstrukcji oraz motywów zdobniczych właściwych danemu rodzajowi budynku, terytorium i epoce czasowej. Drugi kierunek badań zajmuje się analizą poszczególnych elementów konstrukcji i formy, bada przyczyny powstania, rozwoju, zaniku oraz wzajemne związki między poszczególnymi elementami. Obserwując podobne rozwiązania nieraz w bardzo odległych od siebie regionach, dąży do wyjaśnienia istoty zasadniczych czynników stanowiących o procesach rozwojowych budownictwa ludowego.

W studiach swych Zakład Architektury Polskiej uwzględnia następujące tematy:

1. Osadnictwo — czynniki wpływające na powstanie i rozwój osiedla. Plan wsi — zagroda. Małe miasteczko — sieć uliczna, plac targowy, rynek, działka miejska, związek z zajęciami ludności.
2. Budownictwo mieszkalne i inwentarskie wsi — czynniki kształtujące budownictwo. Materiał i konstrukcja (ściany i otwory, strop, dach, urządzenia ogniowe) — typy konstrukcyjne. Plan i bryła. Motywy zdobnicze. Wzajemne związki między elementami budynku — typy budowlane.
3. Budownictwo dworskie mieszkalne i gospodarcze o charakterze twórczości ludowej (jak poprzednio).
4. Budownictwo małomiasteczkowe mieszkalne i gospodarcze. Analiza elementów (jak poprzednio). Związki z planem miasta.
5. Budownictwo użyteczności publicznej wiejskiej i małomiasteczkowej: karczmy zajazdy, ratusze.

zajazdy, ratusze i t. d. (analiza jak poprzednio).

6. Prymitywne budownictwo przemysłowe wiejskie i małomiasteczkowe: wiatraki, młyny, tartaki, kuźnie itp.

7. Krzyże i kapliczki przydrożne, drewniane kościoły, cerkwie i bóżnice.

Studia te opierają się przede wszystkim na materiałach zbieranych w terenie.

Zakład Architektury Polskiej w ciągu swej działalności wypracował odpowiednią metodę badań, (instrukcje, kwestionariusze, technikę pomiarową) pozwalającą na możliwie dokładne uchwycenie jakościowe i ilościowe form występujących na określonym terenie.

W 1947 r. Zakład Architektury Polskiej kontynuował swe prace w porozumieniu i dzięki poparciu finansowemu Instytutu Badania Sztuki Ludowej.

Badania terenowe prowadzone były w następujących regionach:

#### 1. M a z u r y.

Temat badań: istota i zasięg typu budowlanego domu mieszkalnego, budynku inwentarskiego i stodoły. Badania prowadzone przed 1939 r. pozwoliły na określenie typu budowlanego dla Puszczy Kurpiowskiej.<sup>1)</sup> Prof. Piaścik publikuje mapę występowania typu ludownictwa kurpiowskiego. Północna granica głównego jego ośrodka pokrywa się z dawną granicą Państwa Polskiego z 1939 r. Pozwalało to spodziewać się, że typ ten będzie obowiązywał dla terenów po drugiej stronie ówczesnej granicy, tym bardziej, że stanowią one jedność krajobrazową z Puszcza Kurpiowską.

W r. 1946 przeprowadzono na zlecenie Ministerstwa Odbudowy (Biuro Planowania Wsi) badania nad budownictwem Puszczy Jańsborskiej.

Potwierdziły one słuszność powyższych przewidywań. W r. 1947 dążono do uchwycenia zasięgu typu budowlanego, w tym celu objęto badaniami przyległe do omawianego centrum tereny powiatów: Ostrów Mazowiecka (woj. Warszawskie), Ełk i Kolno (woj. Białostockie), Ostróda, Stawiguda, Giżycko, Mrągowo i Olsztyn (woj. Olsztyńskie). Mimo, że wyciąganie wniosków z zebranego materiału przed jego ostatecznym opracowaniem jest przedwczesne, należy podkreślić, że obok form już uprzednio stwierdzonych na terenie woj. Olsztyńskiego występują typy chałup podcieniowych (podcień szczytowy) z wejściem w ścianie wzdłużnej, o ciekawych formach zdobniczych.

#### 2. Z i e m i a L u b u s k a.

Temat badań: formy osadnicze, istota i zasięg typu budowlanego, zachodni zasięg konstrukcji wieńcowej. Zainteresowanie Ziemią



ZIEMIA LUBUSKA. P. RZEPIN. Dom mieszkalny.  
Zdjęcie Zakł. Arch. Polskiej.

Lubuską nastąpiło w 1946 r. w związku z badaniami prowadzonymi na zlecenie Ministerstwa Odbudowy. Stwierdzono wtedy występowanie wieńcówki w powiecie Skwierzyna.

Badania w 1947 r. miały na celu wyznaczenie jej zachodniego zasięgu oraz ustalenie istoty typu budowlanego. Jednocześnie przeprowadzono badania nad formami osadniczymi. Mimo, że ostateczne wyciągnięcie wniosków będzie możliwe po opracowaniu zebranego materiału i ewentualnych dalszych badaniach terenowych, można stwierdzić, że konstrukcja wieńcowa występuje na całym terenie Ziemi Lubuskiej. Interesującym byłoby zbadanie terenów zachodniego brzegu Odry oraz przyległych terenów Śląska, Pomorza Zachodniego i Wielkopolski dla wyznaczenia granic jej zasięgu. Również ciekawie zapowiada się zagadnienie urządzeń ogniowych i ich wpływ na kształtowanie się planu.

#### 3. P o m o r z e i D o l n y Ś l ą s k.

Temat badań: budownictwo dworskie i przemysłowe — pow. Pyrzyce (woj. Pomorze Zachodnie) i pow. Wrocław (woj. Dolny Śląsk).

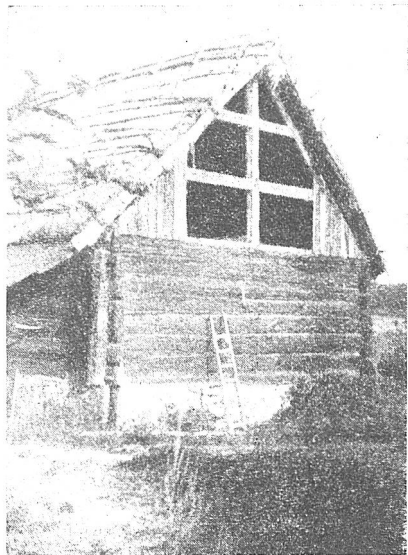
W 1946 r. w związku ze zleceniem Ministerstwa Odbudowy badano budownictwo ludowe pow. Pyrzyce i Wrocław, a w wyniku ustalono typy budowlane budynków mieszkalnych i inwentarskich oraz stodoł, występujące na tych terenach. Akcja letnia w 1947 r. miała na celu uzupełnienie tych badań przez zebranie materiałów odnoszących się do budownictwa dworskiego i przemysłowego.

#### 4. G ó r y S w i ę t o k r z y s k i e.

Temat badań: istota i zasięg typów budowlanych. Badania prowadzone w 1946 r. dążyły do ustalenia typu budowlanego domu mieszkalnego, budynku inwentarskiego i stodoły oraz form osadniczych tego terenu. Rozpoczęto je od pasma Łysogórskiego i objęło północny i południowy stok Łysicy i Łysej Góry. W r. 1947 rozszerzono badania w kie-

**ZIEMIA  
LUBUSKA  
POWIAT  
RZEPIN.  
WIEŚ  
BORGÓW  
Stodoła.**

Zdjęcie Zakł.  
Arch. Polskiej



runku północnym i południowym dla wyznaczenia zasięgu typów uprzednio stwierdzonych. Ostateczne określenie granic będzie możliwe po szczegółowym zbadaniu pasma Opatowskiego i Gór Pieprzowych.

**5. Szalaśnictwo Tatrzańskie.**

Temat badań: istota typu budowlanego. Materiały zebrane przez Zakład Architektury Polskiej odnośnie tego terenu jeszcze przed 1939 r. uległy częściowemu zniszczeniu w czasie Powstania.

W r. 1947 program badań dla tego terenu ustalił szczegółowo Prof. Wł. Antoniewicz. Badaniami objęto hale: 1. pod Przysłopem Miętusim, 2. polanę Kira Miętusia, 3. polanę Stare Kościeliska, 4. na Stołach (górna), 5. na Stołach (dolna), 6. pod Uplązem (górna), 7. pod Uplązem (dolna), 8. Pisaną, 9. Smytnią, 10. Ornak, 11. Smreczyńską, 12. Tomanową Wyżnię, 13. polanę „Biały Potok”, 14. polanę „Kuca i Huty”, 15. „Pod kominami”.

**6. Konstrukcje przysłupowe.**

Zagadnienie konstrukcji przysłupowych badane było przed 1939 r. w związku z budownictwem małomiasteczkowym Zakliczyna. W 1946 r. objęto nimi pow. Jelenią Górę i Kłodzko. W 1947 r. kontynuowano je na terenie Wojew. Dolno Śląskiego badano obiekty wyznaczone na podstawie uprzedniego objazdu terenu, oraz rozszerzono na teren Woj. Rzeszowskiego.

**7. Budownictwo małomiasteczkowe.**

W 1947 r. kontynuowano badania nad budownictwem małomiasteczkowym woj. Krakowskiego. Objęto nimi: Ciężkowice (plan miasta, zespół rynkowy, ciągi uliczne, dom mieszkalny ze szczególnym uwzględnieniem

konstrukcji) oraz Krościenko (typ budowlany). Na innych terenach zbadano: Słupię Nową (typ budowlany, związki z regionem Gór Świętokrzyskich), Kazimierz nad Wisłą i Przedecz (typy budowlane) Bledzew (działka rolna, stodoły).

**8. Budownictwo sakralne.**

Badaniami objęto drewniane kościoły woj. Krakowskiego (Tylmanowa, Harkłowa, Grywałd, Zawada, Jakubkowice, Łękawica, Gąwłuszowice, Skrzyszów, dwa kościoły Tarnowa). Dla kościoła w Skrzyszowie udało



**ZIEMIA LUBUSKA. Pow. RZEPIN. W. BORGÓW**  
Budynek inwentarski. Fot. K. Olszewski.



**DOLINA KOŚCIELISKA. Hala na stołach.**  
Fot. M. Glinka.



**DOLINA KOŚCIELISKA. Hala Smytnia.**  
Fot. M. Glinka.

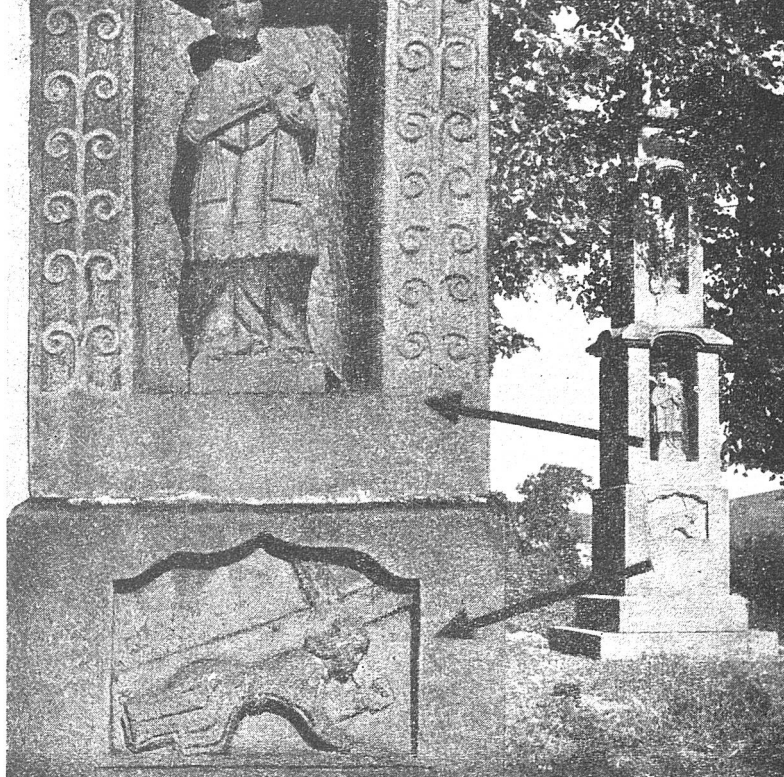
się zebrać dzięki pomocy ks. prof. dr. Fr. Bulandy materiały archiwalne dotyczące kolejnych faz rozbudowy i przebudowy kościoła. Na terenie Ziemi Lubuskiej zmierzono kościoły w Boryszynie i Zelechowie. Na Mazurach kościoły w Olsztynku.

Badania powyższe dały następujące wyniki ilościowe:

W okresie lata i jesieni 1947 r. czynnych było w terenie 39 grup pomiarowych, w tym 28 grup składających się z 6 — 9 studentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, wykonujących ćwiczenia inwentaryzacyjne z Architektury Polskiej cz. I pod kierunkiem instruktora (praca finansowana przez Instytut Badania Sztuki Ludowej) oraz 11 grup składających się z 2 — 3 studentów, samodzielnie opracowujących uprzednio wyznaczone przez Zakład obiekty. Razem pracowało 218 studentów. Przepracowano dni instruktorskich 392, zaś dni pracy studentów było 3052. Wykonano ogółem 3972 notat pomiarowych.

Zmierzono szczegółowo:

210 sytuacji zagrod, 314 budynków mieszkalnych, 47 budynków inwentarskich, 66 stodół, 59 szałasów, 18 wiatraków, młynów, kuźni, 12 kapliczek przydrożnych, 12 kościołów drewnianych, 5 dzwonic drewnianych. 1 ratusz, 2 zajazdy, 6 dworów, 10 innych bu-



dynków lub urzędzeń. Wykonano pomiary schematyczne 174 budynków mieszkalnych i inwentarskich.

Ogółem zmierzono 726 obiektów. Wykonano plany szkicowe 21 wsi. Uzupełniono kopie planów, lub ich fragmenty, 4 małych miasteczek.

Sporządzono kopie rysunkowe pomiarów dwóch kościołów drewnianych<sup>2)</sup>.

#### PRZYPISY:

- 1) F. Paścik „Osadnictwo w Puszczy Kurpiowskiej” Rustica t. 1 wydawn. Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszaw. Warszawa 1939 r.
- 2) Szczegółowe dane odnośnie poszczególnych terenów są następujące:
  1. Woj. Olsztyńskie: pow. Ostróda, Giżycko, Mrągowo, Olsztyn, Stawiguda. 3 grupy pomiarowe. Instruktorzy: A. Muttowa, A. Strachocki 1 grupa — obiekty wyznaczone do samodzielnego opracowania studenckiego. Zmierzono notat 306.
  2. Woj. Warszawskie: pow. Ostrów Mazowiecka. 2 grupy — obiekty wyznaczone do samodzielnego opracowania studenckiego. Zmierzono notat 158.
  3. Woj. Białostockie: pow. Elk. i Kolno. 3 grupy — obiekty wyznaczone do samodzielnego opracowania studenckiego. Zmierzono notat 213.
  4. Woj. Poznańskie: pow. Skwierzyna, Rzepice, Sulęcín, Międzyrzecz. 7 grup pomiarowych. Instruktorzy: B. Szymańska-Jenszowa, A. Jensz, H. Krakówna, W. Szymanowski. Zmierzono notat 1076.
  5. Woj. Pomorze Zachodnie: pow. Pyrzyce. 2 grupy pomiarowe. Instruktor: Z. Cwikliński. Zmierzono notat 185.
  6. Woj. Dolno-Sląskie: pow. Wrocław, Kłodzko i Jelenia Góra. 1 grupa pomiarowa. Instruktor: J. Pawłowski. 4 grupy — obiekty wyznaczone do samodzielnego opracowania studenckiego. Zmierzono notat 244.
  7. Woj. Kieleckie: pow. Kielce, Opatów, Iłża. 3 grupy pomiarowe. Instruktorzy: Fr. Sawa, A. Wojciechowski, W. Eytner. Zmierzono notat 353.
  8. Woj. Krakowskie: a) budownictwo małomiasteczkowe: Ciężkowice i Krościenko. 2 grupy pomiarowe. Instruktorzy: W. Krassowski, D. Sożyko. b) budownictwo sakralne: 5 grup pomiarowych. Instruktorzy: D. Sożyko, H. Żukowski, W. Świętkowski. 1 grupa obiekt wyznaczony do samodzielnego opracowania studenckiego. c) Szałasnictwo Tatr Wysokich. 3 grupy pomiarowe. Instruktor W. Eytner.
  9. Woj. Rzeszowskie: 1 grupa pomiarowa. Instruktor Wł. Jankowski. Zmierzono notat 103.
  10. Woj. Lubelskie: Miasto Kazimierz n. Wisłą. 1 grupa — obiekty wyznaczone do samodzielnego opracowania studenckiego. Zmierzono notat 15.
  11. Woj. Bydgoskie: Miasto Przedecz. 1 grupa pomiarowa. Instruktor T. Mrówczyński. Zmierzono notat 153.



# DZIAŁALNOŚĆ ZACHODNIEGO ARCHIWUM FONOGRAFICZNEGO W POZNANIU

MARIAN SOBIESKI

Zachodnie Archiwum Fonograficzne założone zostało w Poznaniu w lipcu 1945 r. jako instytucja prywatna, subwencjonowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Twórcami jego byli: podpisany i mgr. T. Wrotkowski. Ob. Wrotkowski posiadał aparaturę do nagrywań, ja zaś kwalifikacje naukowe i praktykę w dziedzinie folkloru muzycznego, nabytą przed wojną w Regionalnym Archiwum Fonograficznym Uniwersytetu Poznańskiego, którego byłem st. asystentem. Warunki stworzenia i rozwoju naszej instytucji nie były pomyślne, zważywszy, że było to w dwa miesiące po skończeniu wojny. Subwencje napływały w skromnym wymiarze i nieregularnie.

Nie uzyskaliśmy też jednorazowej większej dotacji na zakup potrzebnych aparatów i urządzeń jak również nie otrzymaliśmy obiecanej środki lokomocji. Z miesięcznych subwencji nabywaliśmy przeto częściami najpotrzebniejszy sprzęt. Troska o tani zakup, poszukiwania części aparatów, korygowanie i składanie całości pochłonęły większą ilość naszej energii i czasu, dając w wyniku niejednolity komplet aparatów. Mimo tych trudności zaopatrzyliśmy Archiwum w następujący sprzęt techniczny: wzmacniacz 4-lampowy 8 Watt na prąd zmienny, wzmacniacz 5-lampowy 15 Watt „Telefunken” na prąd zmienny, mikrofon kondensatorowy butelkowy „Telefunken” wraz z przystawką dwulampową, mikrofon węglowy „Dralowid” typ DR1, aparat do nagrywania na prąd zmienny o prostej, pałkowej konstrukcji, adapter elektryczny skrzynkowy, 2 głośniki, 2 małe wzmacniacze do odgrywania, 2 skrzynie akumulatorów żel. nikl. po 12 Volt, 500 sztuk płyt do nagrywania oraz prądnicę polową przenośną na 220 Volt z napędem benzynowym DKW.

Prócz tego zakupiliśmy z przydziału najkonieczniejsze umebłowanie.

W stosunku do dawnego sposobu nagrywania pieśni małym, ręcznym fonografem wałkowym Edisona, gdzie naśpiewywano bezpośrednio przez tubę akustyczną — obecna metoda elektroakustyczna nagrywania na płyty była o wiele doskonalsza, wymagała jednak wozenia ze sobą aparatów. Nie można ich przenosić w ręku, bo są za ciężkie, ani też przewozić na wózkach chłop-

skich, gdyż są zbyt wrażliwe na wstrząsy. Dlatego też konieczny nam był środek lokomocji w postaci samochodu, w związku z czym zakupiliśmy wymienioną przenośną prądnicę polową. Okazało się bowiem w pracy terenowej, że przede wszystkim nie w każdej wsi jest prąd zmienny potrzebny dla naszych aparatów, powtóre — jeżeli już jest — to wykazuje on zbyt wielkie wahania, by mógł być używany do nagrań, nie mówiąc o tym, że na wsi prąd bywa tylko w pewnych godzinach. Prądnica umieszczona na samochodzie, uniezależniałaby nas od prądu sieciowego. Wszystkie te braki wyszły na jaw w czasie naszych wyjazdów terenowych, które przy wielkim nakładzie wysiłków z naszej strony, dawały zdjęcia wadliwe, niedość czyste, tym więcej, że pracę utrudniały niezablokowane motorki, działające wokół przy młóckarniach, siewczarniach itp. Wobec takich warunków zmuszeni zostaliśmy do przeprowadzania nagrań na miejscu, w lokalu Archiwum i tym samym do sprowadzania do Poznania wykonawców. Było to z korzyścią dla technicznej jakości zdjęć, natomiast z wielką szkodą dla ich ilości, ponieważ wykonawcy wzbraniają się przyjeżdżać do miasta. Ujemne również znaczenie ma fakt, że wykonawcy ci czują się skrępowani i onieśmieleni w nieznanym sobie środowisku, tracą swobodę i możliwość wyżycia się muzycznego tak im właściwego w ich własnym środowisku.

Mimo tych trudności, do chwili przekazania swych zbiorów Państwu, ZAF wykazać się może dorobkiem 471 fonogramów na 77 płytach, z tego 245 fonogramów wokalnych i 226 instrumentalnych. Fonogramy te pochodzą z następujących terenów: Wielkopolska — pow. Grodzisk: 3 instrumentalne; pow. Gostyń: 2 wokalne i 6 instrumentalnych; pow. Jarocin: 32 wokalne i 60 instrumentalnych; pow. Kościan: 8 instrumentalnych; pow. Leszno: 14 wokalnych i 7 instrumentalnych; pow. Międzybóże: 19 instrumentalnych; pow. Nowy Tomyśl: 105 wokalnych i 38 instrumentalnych; pow. Ostrów: 7 wokalnych i 14 instrumentalnych; pow. Poznań: 5 wokalnych i 19 instrumentalnych; pow. Szamotuły: 12 wokalnych i 27 instrumentalnych; pow. Wolsztyn: 10 wokalnych oraz 23 instrumentalnych.

Pomorze — pow. Hel: 2 wokalne; pow. Kartuszy: 3 wokalne; pow. Morski: 6 wokalnych; pow. Puck: 1 wokalny; pow. Słupsk: 2 wokalne; pow. Wejherowo: 34 wokalne i 2 instrumentalne.

Wojew. warszawskie — pow. Skierniewice: 8 wokalnych.

Wojew. lubelskie — pow. Lubartów: 2 wokalne.

Na fonogramy wokalne składają się przede wszystkim śpiew solowy żeński, w niewielu przypadkach śpiew solowy męski i parokrotnie śpiew jednogłosowy grupy młodzieży żeńskiej lub mieszanej, wreszcie śpiew z towarzyszeniem instrumentu. I tak:

	Śpiew żeński	Śpiew męski	Jednogłosowy zespół miesz.	Jednogłosowy zespół żeński	Jednogłosowy zespół męski	Śpiew z towarzyszeniem instrumentu
<b>WIELKOPOLSKA</b>						
Pow. Gostyń . . .	—	—	2	—	—	—
„ Jarocin . . .	26	6	—	—	—	—
„ Kościan . . .	—	—	—	—	—	—
„ Leszno . . .	14	—	—	—	—	—
„ Międzychód . . .	—	—	—	—	—	—
„ Nowy Tomyśl . . .	98	—	—	—	—	—
„ Ostrów . . .	—	—	—	—	—	—
„ Poznań . . .	5	—	—	—	—	—
„ Szamotuły . . .	8	—	—	—	4	—
„ Wolsztyn . . .	—	1	9	—	—	—
<b>P O M O R Z E</b>						
Pow. Hel . . .	2	—	—	—	—	—
„ Kartuszy . . .	1	2	—	—	—	—
„ Morski . . .	5	1	—	—	—	—
„ Puck . . .	—	1	—	—	—	—
„ Słupsk . . .	—	2	—	—	—	—
„ Wejherowo . . .	23	2	2	4	—	3
<b>WOJ. WARSZAWSKIE</b>						
Pow. Skierniewice . . .	8	—	—	—	—	—
<b>WOJ. LUBELSKIE</b>						
Pow. Lubartów . . .	2	—	—	—	—	—

Natomiast fonogramy instrumentalne rekrutują się niemal w całości z terenu Wielkopolski i przedstawiają nam zespół dudów i skrzypiec — 78 fonogramów, dudy same — 60 fonogramów, zespół: koziół, skrzypce, klarnet, trąbka — 51 fonogramów oraz instrumenty te pojedynczo występujące, wreszcie 1 akordeon.

W ujęciu powiatowym wygląda to następująco:

	Dudy, skrzypce	Dudy	Koziół, skrzypce klarnet (trąbka)	Skrzypce	Koziół, skrzypce	Koziół	Klarnet	Akordeon
<b>WIELKOPOLSKA</b>								
Pow. Gostyń . . .	3	—	—	—	—	—	—	—
„ Jarocin . . .	6	—	—	—	—	—	—	—
„ Kościan . . .	46	2	—	12	—	—	—	—
„ Leszno . . .	8	—	—	—	—	—	—	—
„ Międzychód . . .	3	4	—	—	—	—	—	—
„ Nowy Tomyśl . . .	—	—	19	—	—	—	—	—
„ Ostrów . . .	10	—	26	—	—	—	—	—
„ Poznań . . .	—	14	—	—	—	—	—	—
„ Szamotuły . . .	—	19	—	—	—	—	—	—
„ Wolsztyn . . .	—	27	—	—	—	—	—	—
„ Wolsztyn . . .	2	—	6	1	—	6	—	1

Z Pomorza mamy jedynie 2 fonogramy instrumentalne (harmonia ręczna). Fonogramów instrumentalnych z wojew. warszawskiego i lubelskiego nie posiadamy.

Następna tablica wykazuje, że największą ilość fonogramów stanowią pieśni zalotne, następnie tańce ludowe, dalej pieśni weselne a w skromniejszych ilościach dalsze formy.

	Zalotne	Tańce	Weselne	Żniwne	Kościelne	Kolendy	Ballady	Okolicznościowe	Skale instrumentalne
<b>WIELKOPOLSKA</b>									
Pow. Gostyń . . .	1	2	—	—	—	—	—	—	—
„ Jarocin . . .	—	5	—	—	—	—	—	—	—
„ Kościan . . .	45	40	—	—	—	—	—	—	2
„ Leszno . . .	—	4	4	—	—	—	—	—	—
„ Międzychód . . .	14	5	1	—	—	—	—	—	—
„ Nowy Tomyśl . . .	5	12	—	—	—	—	—	—	1
„ Ostrów . . .	120	11	11	—	—	—	—	—	1
„ Poznań . . .	10	5	4	—	—	—	1	—	—
„ Szamotuły . . .	5	14	5	—	—	—	—	—	—
„ Wolsztyn . . .	20	15	2	1	1	—	—	—	—
„ Wolsztyn . . .	15	17	—	—	—	—	—	—	1
<b>P O M O R Z E</b>									
Pow. Hel . . .	—	2	—	—	—	—	—	—	—
„ Kartuszy . . .	1	—	1	—	—	—	—	1	—
„ Morski . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1
„ Słupsk . . .	5	—	—	—	—	1	—	—	—
„ Wejherowo . . .	2	—	—	—	—	—	—	—	—
„ Wejherowo . . .	28	5	1	1	—	—	—	—	—
<b>WOJ. WARSZAWSKIE</b>									
Pow. Skierniewice . . .	8	—	—	—	—	—	—	—	—
<b>WOJ. LUBELSKIE</b>									
Pow. Lubartów . . .	2	—	—	—	—	—	—	—	—

Zatem z Wielkopolski posiadamy 235 pieśni zalotnych, 130 tańców, 35 pieśni weselnych, 3 żniwne, 2 kościelne, 1 ballada, 2 okolicznościowe i 3 skale instrumentalne. Z Pomorza zaś: 36 zalotnych, 7 tańców, 2 weselne, 1 żniwna, 2 kolendy i 2 okolicznościowe. Z Warszawskiego — 8 zalotnych i z Lubelskiego 2 zalotne.

Ogólna ilość nagranych przez ZAF tańców ludowych z terenu Wielkopolski wynosi 130. Spotykamy tu przede wszystkim wiaty jako taniec najbardziej charakterystyczny dla Wielkopolski, następnie zaś oberek, walcerek oraz tańce korowodowe.

W szczególności nagrano: Wiatów: 51, Oberków: 34, Polek: 14, Walcerków: 11, Równych: 6, Przodków: 4, Chodzonych: 4, Polonezów: 1, Szoczów: 1, Ceglarzy: 1, Mieltarzy: 1, Trojaków śl.: 1, Służb do czepca: 1.

Z terenu Pomorza posiada ZAF siedem tańców Kaszubskich: Szewców kaszubskich: 2, Trojaków kaszubskich: 1, Kososów: 1, Kozyder: 3.

Jeśli chodzi o wykonawców — to rekrutowali się oni przeważnie z ludzi starszych, między 60—80 rokiem życia. Dotyczy to szczególnie instrumentalistów: koźlarzy, dudziarzy i skrzypków. Z nagranych koźlarzy najstarszy ma lat 69, najmłodszy 28; dudziarz najstarszy ma lat 78, najmłodszy 56; skrzypek najstarszy 72, najmłodszy 37; ze śpiewaczek najstarsza 79 lat, najmłodsza 12. Nagrano

również 3 zespoły wokalne jednogłosowe w wieku do lat 20. Nadmienić wypada, że starszych wykonawców jest jeszcze sporo po wsiach. Są oni dla nas chwilowo nieosiągalni, ponieważ do Poznania przyjechać nie chcą, a my bez środka lokomocji dotrzeć do nich nie możemy. Znamienny jest również fakt, że na skutek akcji prowadzonej przez ZAF wzbudza się wśród młodzieży zainteresowanie pieśnią i instrumentami ludowymi.

Brak odpowiedniej aparatury do odgrywania (która by nie niszczyła nagrań) jako też brak specjalnych igieł do odgrywania stał się przyczyną, że dokonano jedynie 22 transkrypcji z płyt. Z naszych osobistych (moich i żony) przedwojennych zapisków pieśni (w znikomej części zachowanych po wojnie) dołączyliśmy do zbiorów ZAF — 34 melodie dotychczas nigdzie nie publikowane.

Dalszym dorobkiem naukowym ZAFu jest: 1) katalog koźlarzy i dudziarzy wielkopolskich według powiatów i według spisu imiennego. Katalog ten jest podstawą do stwierdzenia jakie wylomy w dudziarstwie wielkopolskim poczyniła ostatnia wojna; 2) Katalog tańców wielkopolskich z melodiami i opisem choreograficznym. Praca nad tymi katalogami trwa nadal. W celach popularyzacyjnych materiał fonograficzny ZAFu wykorzystany został do trzech audycji radiowych na falę ogólnopolską (w opracowaniu mgr. J. i M. Sobieskich).

W chwili obecnej ZAF przestało istnieć. W oparciu o dorobek ZAFu Państwo przejęło akcję zbierania polskiej muzyki ludowej, stwarzając w Poznaniu Sekcję Muzyczną Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej przy Ministerstwie Kultury i Sztuki.

## BADANIA NAD SZTUKĄ LUDOWĄ NA KURPIACH W PUSZCZY BIAŁEJ

MARIA ZYWIRSKA

Prowadzone w latach międzywojennych badania nad sztuką ludową Puszczy Białej, Kurpiowskiej, wznowiłam miesięczną wędrowką w czasie ubiegłego lata. Interesowały mnie głównie trzy jej przejawy: rzeźba w drzewie, stosowana do zdobienia chaty, tkanina i haft.

Na skutek działań wojennych Puszcza ucierpiała wiele, głównie w części północno-wschodniej, tak, że niektóre wsie spłonęły dwukrotnie, jeśli nie całkowicie to w znacznej części w 1939 roku i 1944 (Trzcianka, Poręba). Jednak szczęśliwie uratowały się najcenniejsze jej rezerваты — wsie ukryte w głębi lasów, jak Porządzie, Rząśnik, Dąbrowa, Wielątki, Osuchowa. Uratowały się przed całkowitym spalaniem, nie uchroniły się jednak przed częściowym zniszczeniem, zwłaszcza wewnątrz, gdyż w czasie akcji wojennej ludność zmuszona była opuszczać masowo swoje zagrody — nieraz kilkakrotnie.

Pomimo to udało mi się jeszcze znaleźć wiele materiału, jeśli chodzi o haft, który już w obecnym ubiorze kobiecym niema zastosowania, tkaninę dawną i współczesną (tę zbierała delegatka Instytutu Badania Sztuki Ludowej w północno-wschodniej części Puszczy), wreszcie — zanotować i sfotografować zdobienia chaty.

Zdobyte materiały uzupełniły na tyle zbioru, poczynione w dawnych latach, że pozwoliła już przystąpić do zanalizowania i opracowania tych dziedzin twórczości ludowej Puszczy. Na razie da się bezsprzecznie stwierdzić, że — o ile współczesne tkactwo idzie po linii całkowitego naśladownictwa wzorów fabrycznych (jedynie fartuchy zachowały dawny układ barwny), to zdobienie rzeźbą drzewną nowych chat trzyma się w dużej mierze dawnych, tradycyjnych elementów zdobniczych.

CENA EGZEMPLARZA ZŁ. 150.- (PODWOJNEGO ZŁ. 300.-) WARUNKI PRENUMERATY: MIESIĘCZNIE  
Z PRZESYŁKĄ POCZTOWĄ ZŁ. 100.-WPLĄTY NA KONTO P. K. O. Nr I-6939 POLSKA SZTUKA LUDOWA  
1. 2.000

B-47188